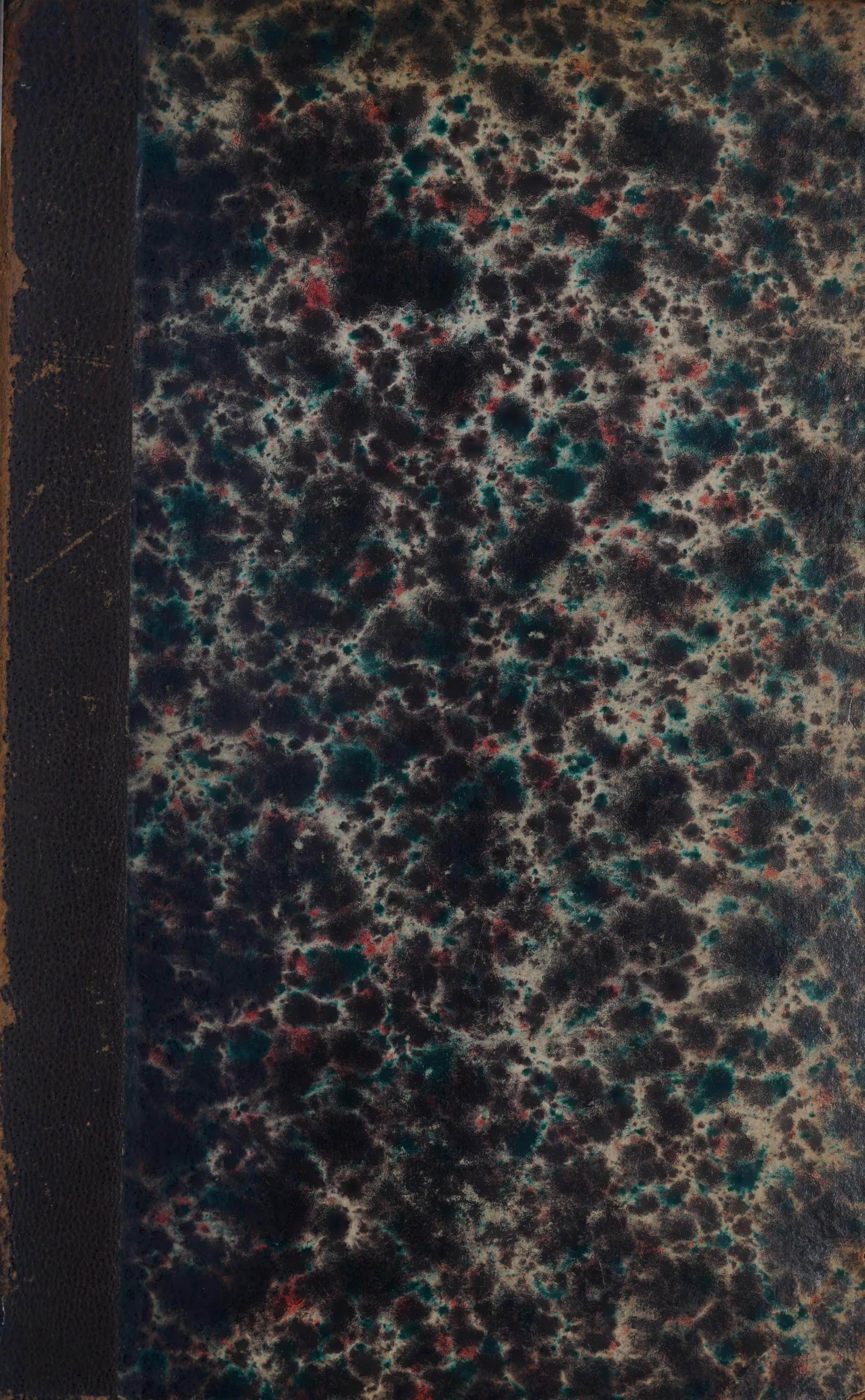
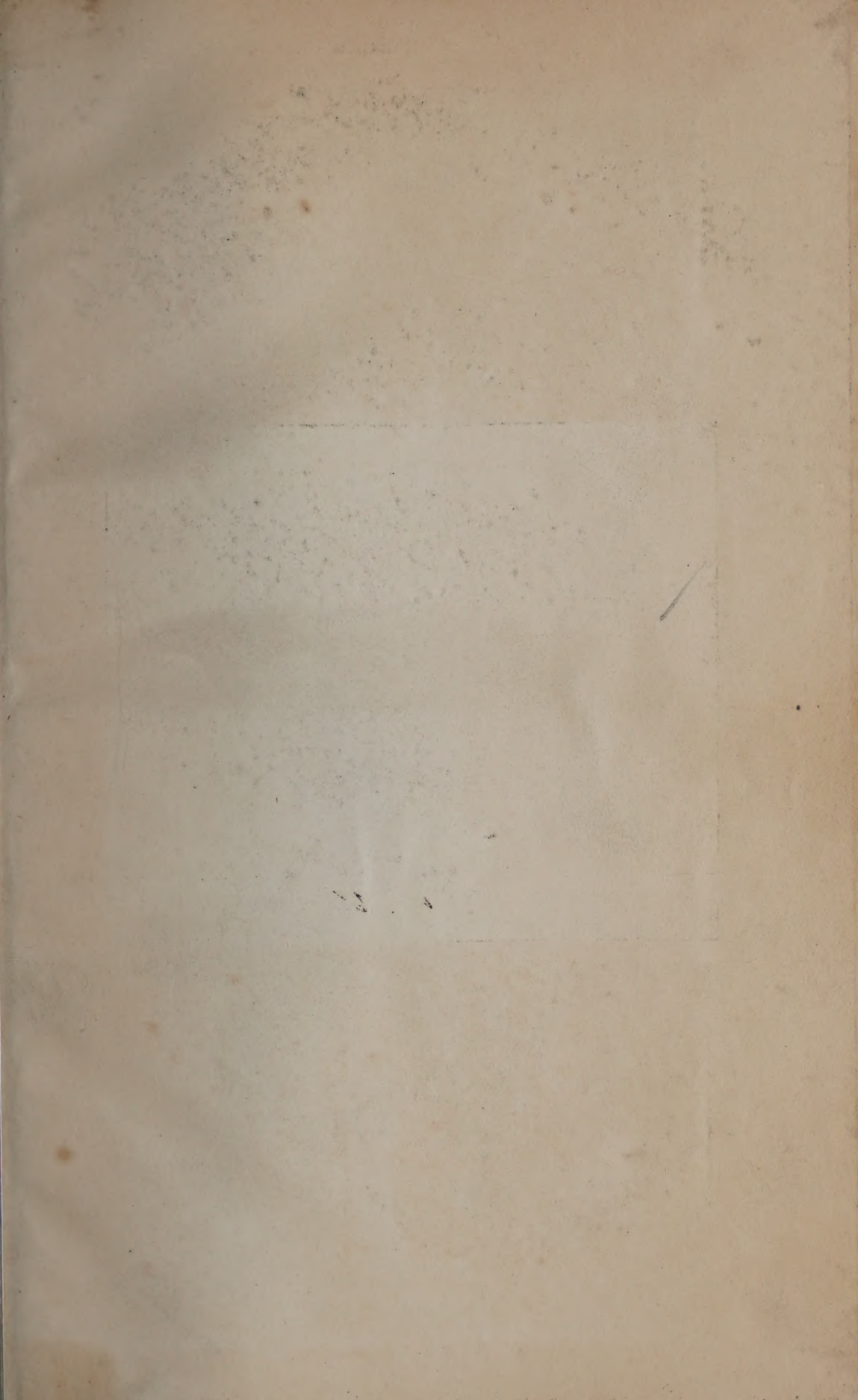
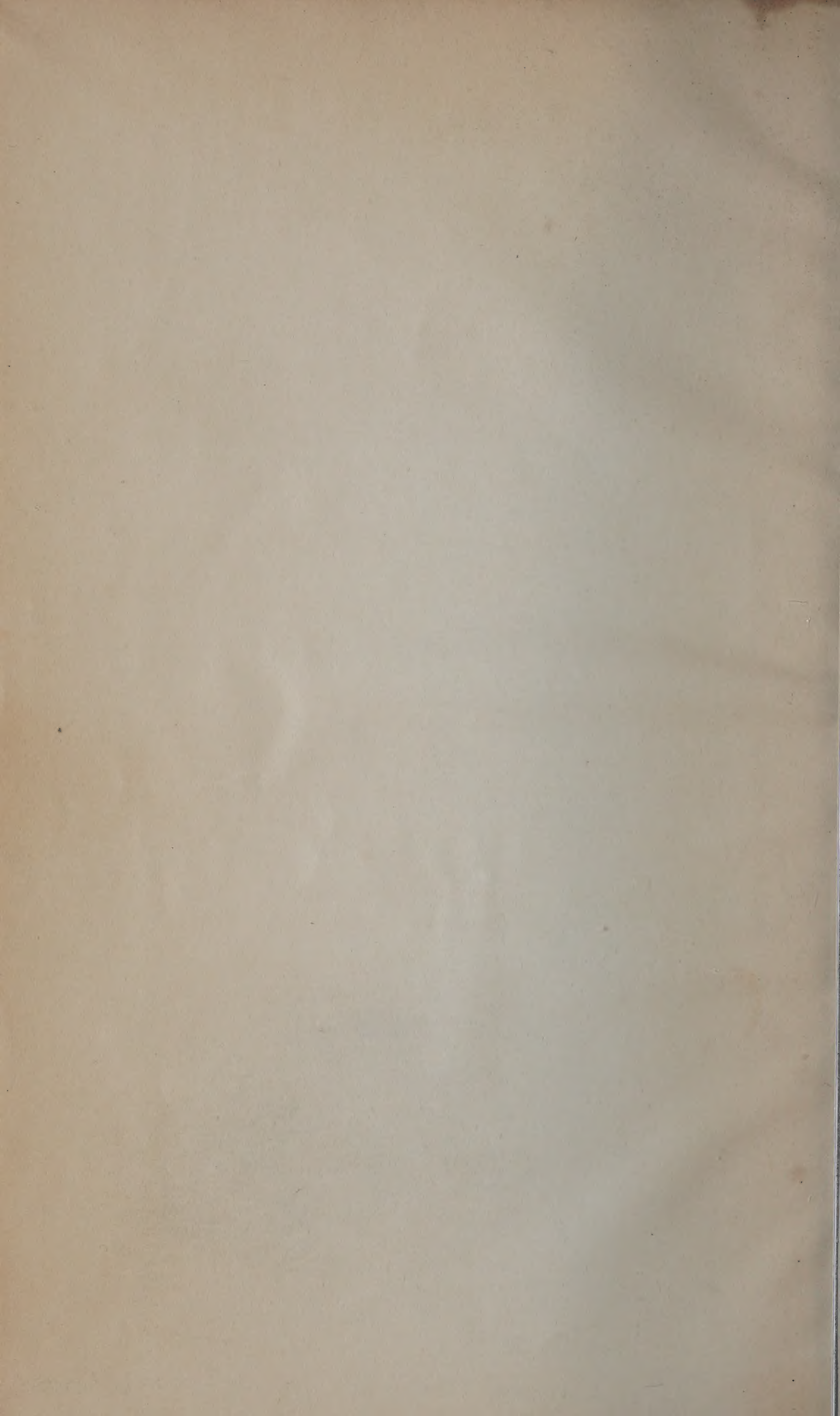
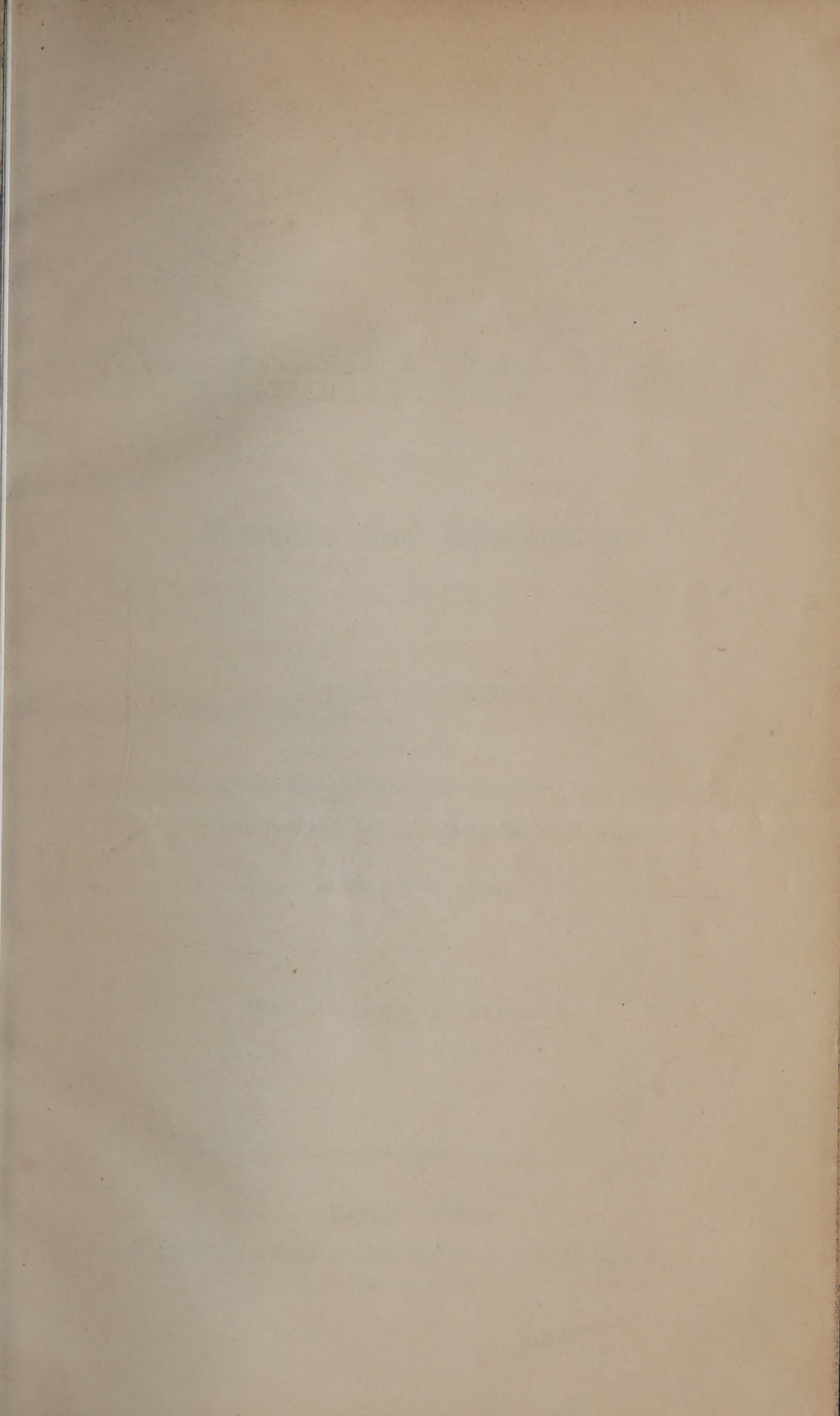




PROPERTY OF THE 4048.23
Public Library of the City of Boston
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA CONDITA A.D. 1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822
From the Bates Fund.
Added 4 Sept. 1862 No. 56041







Abriss

der

Geschichte der Musik

für

Musiker und Dilettanten.

Zwölf Vorlesungen

über die

Entwickelung der Geschichte der heutigen Musik von ihren ersten Spuren bis auf **Wagner** und **Liszt**.

Im Winter $18^{60}/_{61}$ gehalten

von

Dr. Julius Alsleben.

Berlin, 1862.

Verlag der T. Trautwein'schen Hof-Buch- & Musikalien-Handlung.

(M. Bahn.)

Public Library of the City of Boston

56041

Dem

Professor der Musik,

Herrn Flodoard Geyer,

in Freundschaft und Hochachtung

gewidmet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Der rege Eifer, mit dem die Musik seit einigen Jahrzehnden aller Orten gepflegt wird, hat den ästhetisch gebildeten Musikern mehr und mehr die Pflicht auferlegt, sowohl in wissenschaftlicher als kunstlicher Hinsicht den Spuren der Musik unaufhörlich nachzugehen. Was A. B. Marx, Fl. Geyer, Fr. Brendel, Lobe, Ambros und andere hervorragende Schriftsteller in dieser Beziehung bis auf die neueste Zeit hin geleistet haben, ist allgemein bekannt. Dass aber trotz der ernstlichen Bestrebungen dieser Männer doch immer nur noch ein kleiner Theil selbst der Musiker (geschweige der Dilettanten) den höheren Ansprüchen der Musik Rechnung trägt, ist ebenso bekannt und liegt grössestentheils an Dingen, deren Besprechung hier zu weit führen würde. Die Vorlesungen über Geschichte der Musik, die ich dem freundlichen Leser hier überreiche, hatten ursprünglich den Zweck, für den mir anvertrauten Kreis gereifter Schülerinnen und Schüler jenem Mangel in Einer Beziehung abzuhelfen; denn wie die Geschichte überhaupt den Ideenkreis ausserordentlich erweitert und bereichert und für die Jugend ein mächtiges Bildungsmittel gewährt, so ist insbesondere die Geschichte der Musik so zu sagen die Grundlage aller richtigen Vorstellungen auf dem Gebiete der Musik und darum ein unerlässliches Studium für Jeden, der sich mehr als oberflächlich mit dieser Kunst beschäftigt.

Die Theilnahme an den Vorlesungen ging bald über den blossen Schülerkreis hinaus. Dadurch wurde eine

Art der Darstellung bedingt, die von der ursprünglich beabsichtigten durchaus abwich; sie musste populär, jedem Gebildeten verständlich sein; das specifisch Musikalische musste übersehen und dem Vortrage mehr der Charakter einer belehrenden Unterhaltung gegeben werden. Da ferner in nur zwölf Vorlesungen der Entwickelungsgang der gesammten Geschichte der Musik (mit Ausschluss des allerneuesten Abschnittes) abgehandelt werden sollte, so galt es, mit wenigen Worten Viel zu sagen, ohne aber den Zusammenhang des Wesentlichsten dadurch zu beeinträchtigen. Hat die Eleganz der Darstellung vielleicht hin und wieder unter diesem Streben gelitten, so bitte ich den verehrten Leser um Nachsicht; er möge bedenken, dass der lebendige Vortrag den Worten durch den Accent oft eine ganz andere Bedeutung verleiht, als ihnen das Auge beim Lesen zu geben vermag. Sollte dieses Büchlein trotz seiner Mängel im Stande sein, sich auch bei denen Eingang zu verschaffen, die etwa bisher aus Rücksicht zu grosser Kostbarkeit der anderen umfangreicheren Geschichtswerke dem interessanten Studium der Geschichte der Musik weniger Aufmerksamkeit geschenkt haben, — sollte es mit einem Worte seinen Antheil zu grösserer Popularität der Geschichte der Musik beitragen, so würde mein innigster Wunsch erfüllt, und der Zweck erreicht sein, um dessenwillen diese Vorlesungen der Oeffentlichkeit übergeben worden sind.

Berlin, im November 1861.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Erste Vorlesung: 1) Einleitung: a. Grenzen der Betrachtung, b. Standpunkt in der Behandlung des Stoffes, c. literarische Rundschau, d. Eintheilung des Stoffes nach drei Hauptperioden (X—1500, —1750, —1830); 2) Betrachtung der beiden ersten Abschnitte der ersten Hauptperiode (X—900—1300). . . . . 1—12

Zweite Vorlesung: Dritter Abschnitt der ersten Hauptperiode (niederländische Schule, Dufay, Ockenheim, Josquin de Près) (1300—1500). . . . 12—20

Dritte Vorlesung: Erster und zweiter Abschnitt der zweiten Hauptperiode (Blüthe der niederländischen Schule, Willaërt, Gondimel, Orlandus Lassus; Entwickelung der Musik in Italien, Palästrina) (1500—1565, —1594) . . . . 21—32

Vierte Vorlesung: Palästrina's Charakter, Werke und Einfluss auf die Kunst; römische Schule; venetianische Schule . . . . 33—45

Fünfte Vorlesung: Entwickelung der Musik in Deutschland; Luther; evangelischer Gemeinegesang; Quellen und Ausbildung desselben während der beiden ersten Abschnitte der zweiten Hauptperiode, Lucas Osiander, Johannes Eccard (1500—1568, —1611) . . . . 45—58

Sechste Vorlesung: Weltliche Musik; Quellen und Beschaffenheit derselben bis zum Ende des 16. Jahrhunderts; Ursprung des dramatischen Gesanges; Erfindung der Oper in Italien durch Dilettanten am Ende des zweiten Abschnittes der zweiten Hauptperiode . . . . 58—71

Siebente Vorlesung: Dritter Abschnitt der zweiten Hauptperiode: Entwickelung der Oper in Italien durch Fachmusiker, Monteverde, Viadena, Carissimi; Operncomponisten der venetianischen Schule; Scarlatti, Stifter der neapolitanischen Schule; Meister derselben bis zum Ende der zweiten Hauptperiode (—1750); Sänger und Virtuosen dieser Zeit. . . . 71—87

Achte Vorlesung: Fortentwickelung der geistlichen Musik in Deutschland unter dem Einflusse des neuen italienischen Kunstgesanges durch Michael Praetorius und Heinrich Schütz; höchste Blüthe und Abschluss dieser Richtung durch Johann Sebastian Bach (1611—1750); Charakteristik und Werke desselben . . 87—103

Seite

Neunte Vorlesung: Weltliche Musik in Deutschland während des dritten Abschnittes der zweiten Hauptperiode (1611—1750); Schütz, Albert (das deutsche Lied); die erste stehende deutsche Oper in Hamburg, Keiser, Mattheson, Telemann, Georg Friedrich Händel; Charakteristik derselben. Händel und Bach gegenübergestellt. Nachfolger Händel's: Stöltzl, Hasse, Graun, Naumann, Zasch . 103—122

Zehnte Vorlesung: Die weltliche Musik (Oper) in Frankreich bis zum Ende der zweiten Hauptperiode (Cambert, Lully, Rameau). Anfang der dritten Periode (1750—1830); Aufschwung der Oper durch Gluck (klassische Periode derselben); Characteristik und Werke Gluck's. Spätere Operncomponisten des 18. Jahrhunderts . . . . 122—135

Eilfte Vorlesung: Instrumentalmusik in Deutschland: Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven . 135—149

Zwölfte Vorlesung: Geistliche Musik nach Haydn. Cherubini, Klein, Fr. Schneider, C. Löwe. Nachahmer Mozart's in der Oper: Zumsteeg, Winter, Weigl. Mozart's Pianoforteschule: Hummel, Moscheles, Wölfl, Steibelt, Gerny, Weber. Clementi's Pianoforteschule: Cramer, Berger, Field, Dussek, C. Mayer, Mendelssohn, Taubert; Pariser Schule: Kalkbrenner, Herz, Hünten. — Weitere Entwickelung der Oper durch Spohr, Weber und Marschner. Italienische Oper der 3. Periode: Piccini, Traetta, Sacchini u. A. Mozart's Einfluss auf die Italienische Oper: Righini, Paer, Cimarosa, Paisiello. Letzte Glanzperiode der Italienischen Oper: Rossini; Verfall derselben: Donizetti, Bellini, Mercadante, Verdi; Oper in Frankreich nach Gluck: a. komische Oper: Boieldieu, Catel, Berton, Adam; b. heroische Oper: Salieri, Cherubini, Spontini, Méhul, Herold, Halévy, Auber; deutsche grosse Oper: Meyerbeer. Andere deutsche Operncomponisten. Neueste Entwickelung der Oper durch Richard Wagner. Weitere Entwickelung der Instrumentalmusik: Franz Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt. Höchste Entwickelung der Pianofortevirtuosität: Chopin, Liszt. Vocale Componisten: Robert Franz. Schluss. . . . . 149—161

Erste Vorlesung.

Ich habe es unternommen, Ihnen in diesen Vorlesungen die Geschichte der Musik vorzutragen. Erschöpfend werde ich freilich das umfassende Gebiet dieses anziehenden Gegenstandes nicht behandeln können, die verhältnissmässig geringe Zeit, die mir für die Betrachtung desselben vergönnt ist, nöthigt von vornherein zu Beschränkungen, und es soll meine erste Aufgabe sein, Ihnen diese Grenzen zu bezeichnen. Da ferner die Art der Behandlung des Stoffes von Wichtigkeit ist, so werde ich Sie zweitens auf den Standpunkt hinführen müssen, den ich in dieser Beziehung einzunehmen gedenke. Eine kurze litterarische Rundschau wird Sie drittens mit den wichtigsten Quellen bekannt machen, in welchen entweder einzelne Abschnitte der Geschichte der Musik erschöpfend oder das ganze Gebiet derselben doch umfassender oder in anderer Weise behandelt wird, als es der Plan dieser Vorlesungen ist. Wenn ich Ihnen viertens noch eine übersichtliche Eintheilung des gesammten Stoffes nach gewissen Perioden vorausschicke, so glaube ich damit einem leichteren Verständnisse wesentlich zu Hülfe zu kommen. —

Die Musik, die populärste aller Künste, nimmt das Interesse eines jeden Gebildeten in Anspruch. Wir hören mit Bewunderung die Werke eines Mozart, eines Beethoven, wir staunen über die ausserordentliche Wirkung, welche Melodie und Harmonie, diese beiden Factoren der Musik, auf uns machen und die Frage entsteht: „Wie war es möglich, dass die Musik sich zu so hinreissender „Wirkung emporschwinge? Konnte Beethoven nur vermöge seines „Genies solche Werke schaffen?" So wenig Schiller und Göthe ohne das rastlose geistige Treiben, ohne die Arbeiten der früheren Jahrhunderte, selbst mit allen den vielen Verirrungen derselben, die grössesten Dichter hätten werden können, so wie diesen die grossen Geister anderer Nationen, ein Dante, ein Shakspeare u. A.

hatten vorangehen müssen, so wenig hätte Beethoven den Gipfel seiner Kunst erreicht, wenn nicht zahllose bedeutende Tonkünstler schon seit anderthalb Jahrtausenden vor ihm die Vollendung der Kunst von Stufe zu Stufe vorbereitet hätten. Wir ahnen kaum, wie gewaltig gearbeitet worden, wie viele bedeutende Talente alle ihre Kräfte der Musik gewidmet haben, und doch wie langsam diese Kunst fortgeschritten und wie spät ihre Werke erst zu einer annähernd künstlerischen Form gediehen sind; die Schwierigkeiten allein, welche die Musik zu überwinden hatte, geben den Grund für ihre mühsame Entwickelung. Wir staunen über die Vollendung unserer heutigen Tonsprache; selbst die Schriftsprache der Musik, das Notensystem, ist ein Muster von erschöpfender Bestimmtheit; aber alles dies ist, so zu sagen, erst aus dem Nichts herausgeschaffen. Die griechische Musik, die Viele gern als den Urquell unsrer heutigen annehmen, hat höchstens den Namen, den allgemeinen Begriff und allenfalls den ersten Anstoss zur Bildung dieser letzteren gegeben. Im Grunde genommen, wusste man zu wenig Bestimmtes über die griechische Musik, und das, was besonders in den Werken des Aristoxenus (um d. J. 340 v. Chr.) und in denen des Alexandriners Alypius (im 4. Jahrh. n. Chr.) über die Musik der Griechen uns hinterlassen worden, war zu wenig praktisch, um bei Nicht-Griechen Anklang und Nachahmung zu finden. Im Gegentheil musste man die griechische Musik erst vergessen und unterdrücken, um einer neuen selbstständigen Musik Bahn zu brechen. Diese Erfahrung, die historisch feststeht, giebt uns zugleich ein Mittel, an dem Stoffe, dem zu behandelnden Materiale der Geschichte der Musik selbst, zum Theil die Grenzen zu suchen, die wir uns stecken wollen. Wir datiren also die Geschichte unserer Musik von daher, wo diese zum ersten Male beginnt selbstständig, d. h. nicht als Nachahmerin der griechischen, aufzutreten. Darum berücksichtigen wir auch die Musik der Römer weiter nicht, da sie, wie überhaupt jede Kunst der Römer, ein getreues Nachbild der griechischen ist. Von der Musik noch anderer Völker, wie von der gewiss unbedeutend entwickelten der Aegypter oder der mehr hervorragenden der Hebräer zu sprechen, liegt ganz ausser jenen Grenzen und würde auch für die Kenntniss der heutigen Musik nicht den geringsten Nutzen gewähren, da die Musik beider genannten Völker nicht einmal die schwachen Anknüpfungspunkte der griechischen mit der unsrigen bietet.

Damit ist also von selbst das Feld unserer Betrachtung begrenzt: Wir wollen die Geschichte der heutigen Musik kennen lernen und zwar, von ihren ersten Anfängen an durch die mannichfachen Bestrebungen hindurch, bis zu ihrer wahrhaften Vollendung und bis auf die neueste Zeit. Die Componisten, d. h. alle die Männer, die durch ihre Werke zur Ausbildung der Kunst zu beigetragen, führen wir nur um der Sache willen an, nur insofern sie für eine bestimmte Richtung der Kunst von Einfluss sind. In dieser Art der Behandlung des Stoffes werden wir das zweite Mittel für eine Beschränkung der Darstellung gewinnen. Nicht die leeren Biographien der einzelnen Meister werden unsere grösseste Aufmerksamkeit beanspruchen, die Entwickelung der Kunst in allen ihren Formen und nationalen Eigenthümlichkeiten, die sich im Laufe der Jahrhunderte geltend machen, bildet den Kern unserer Betrachtung (und nur die grössesten Meister werden uns auch in ihren äusseren Lebensverhältnissen interessiren, zumal ihre künstlerische Thätigkeit nicht selten durch ihre Stellung im Leben bestimmt wird). Wir werden den majestätischen Bau der Kunst, den fast zwei Jahrtausende durch den Geist ihrer musikalischen Grössen aufgeführt haben, von seinem Fundamente aus erstehen sehen, wie die ersten Jahrhunderte der Kunst mühsam einen Baustein nach dem andern herbeitragen, wie eine Nation der andern ihre Kräfte leiht, um sie zum Fortbau des Riesenwerkes tüchtig zu machen, wie endlich durch die bedeutendsten Weltereignisse, durch einen plötzlichen Umschwung geistiger Erkenntniss, auch ein Strahl der Begeisterung und Erleuchtung auf die Meister des Werkes herniederfährt und nun mit ungeahnter Schnelligkeit wenige Jahrhunderte vollführen, was mehr denn ein Jahrtausend vorher nicht im Stande war.

Habe ich Ihnen jetzt zweitens die Art angedeutet, in der Ihnen die Geschichte der Musik vorgeführt werden soll, so kann ich nunmehr drittens einen Blick auf die zum Theil hervorragenden Leistungen in der Litteratur der Geschichte der Musik werfen. Sowohl der Zeit als der inneren Bedeutung nach zerfallen diese in zwei wesentlich von einander verschiedene Theile; der eine umfasst die Arbeiten des vorigen Jahrhunderts, der andere die Arbeiten unseres Jahrhunderts. Während den musikalischen Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts das Verdienst zukommt, zum Theil auf Grund früher vorhandener Darstellungen einzelner Abschnitte der älteren Perioden, eine möglichst vollstän-

dige Zusammenstellung der Geschichte der Musik bis auf ihre Zeit hin geliefert zu haben, so gebührt den Schriftstellern des neunzehnten Jahrhunderts der Ruhm, vom Standpunkte der Aesthetik aus jene Arbeiten wiederholt, die spätere Geschichte nach gleichen Grundsätzen hinzugefügt und so den Geist der Tonkunst, wie er sich von ihrem Anfange bis jetzt gezeigt hat, zum Schwerpunkte der Geschichte derselben gemacht zu haben. Die namhafsteten Werke des vorigen Jahrhunderts sind ihrer Reihe nach:

Mattheson, „Kritische Musikgeschichte.“ Hamburg, 1722—25.

Marpurg, „Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.“ Berlin, 1759.

Burney, „Allgemeine Geschichte der Musik.“ London, 1776—82. Deutsch von Eschenburg. Berlin, 1781.

Forkel, „Geschichte der Musik.“ Leipzig, 1788—91. Von demselben auch eine „Geschichte der Oper Italiens nach Arteaga.“ Leipzig, 1789 und

Gerber's „Tonkünstler-Lexikon.“

Durch Friedrich Rochlitz, der seit 1799 die Allgemeine musikalische Zeitung herausgab, kam die musikalische Kritik und somit die Auffassung der Geschichte der Musik erst auf einen mehr geistigen, ästhetischen Standpunkt. In diesem Geiste war das erste bedeutende Werk des neunzehnten Jahrhunderts von dem berühmten Juristen Thibaut in Heidelberg. „Ueber Reinheit der Tonkunst“ (Heidelberg 1826, 2. Auflage), welches die bedeutendsten Meister der früheren Zeit wieder in's Gedächtniss rief. Nächstdem hat R. G. Kiesewetter, Edler von Wiesenbrunn, K. K. Hofrath, durch kleinere Schriften, wie „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“, Amsterdam 1828 u. s. w., besonders aber durch zwei grössere Werke einen festen Boden für das Studium der Geschichte der Musik gegründet; das erste ist: „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik“ (1. Auflage, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1834, 2. Auflage 1846); das zweite: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1841). Bedeutendes hat C. v. Winterfeld dursch seine beiden Werke geleistet: 1) „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 3 Bde., 1843, 1845, 1847), eine ebenso gelehrte als gründliche Darstellung des

evangelischen Kirchengesanges von Luther bis zu den Männern des achtzehnten Jahrhunderts, die noch Verdienste um denselben haben; 2) „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“, worin ausser dem bedeutendsten Meister der venetianischen Musikschule noch andere derselben angehörige Tonkünstler besprochen werden. Wie in diesem Werke, so finden wir in einer Reihe anderer meist bedeutender Werke einige Abschnitte aus der Geschichte der Musik oder das Wirken einzelner Meister besprochen; ich führe die namhaftesten derselben an, die mir, wie jene früher genannten, mehrfach als Quellen gedient haben: Baini, „Leben des G. P. de Palaestrina“, deutsch von F. S. Kandler (Leipzig 1834, Breitkopf und Härtel); C. F. Becker, „Geschichte der deutschen Hausmusik“, (Leipzig 1840, Fest'sche Verlagsbuchhandlung); von demselben „Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Leipzig 1847, Fleischer) und „Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur“ (Leipzig 1836—39, 1. bis 3. Lieferung); A. Schmid, „Leben Gluck's“ (Leipzig 1854, Fleischer); „Leben Joseph Haydn's“ von C. F. Becker (in „den Zeitgenossen“, 4. Band, Leipzig 1833, Brockhaus), ferner von Diez und Griesinger; Ulibischeff, „Leben Mozart's“ (3 Bde., französisch, Moskau 1843, August Semen; deutsch, Stuttgart 1847, bei Becker, übersetzt von Schraishuon); von demselben „Leben Beethoven's“ (1. Bd., Leipzig 1857, Brockhaus und Paris, Jules Gavelot); Jahn, „Leben Mozart's“; A. B. Marx, „Leben Beethoven's“; von demselben „Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts“ (Leipzig 1855, Breitkopf und Härtel); G. W. Fink, „Geschichte der Oper“ (Leipzig 1838, Wigand); F. Brendel, „Geschichte der Musik“ (2 Bde., Leipzig 1855, Heinrich Matthias), ein Werk, dessen Bedeutung vor Allem darin besteht, dass hier zum ersten Male eine Geschichte der Musik der neuesten Zeit unter kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten dargestellt wird. Aus der neuesten Zeit sind noch zu nennen: Nohl, „Geist der Tonkunst“ und Reissmann, „Von Bach bis Wagner.“ (Berlin, Guttentag 1861.)

Ich komme endlich auf den letzten Punkt meiner Einleitung, die übersichtliche Eintheilung des gesammten Stoffes nach gewissen Perioden. — Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass die beiden Grundprinzipien der Musik, Melodie und Harmonie, die wir jetzt kaum ohne einander in einem Werke denken können, so ganz verschieden, die eine ohne die andere zu

kennen, entsprungen sind, dass man bereits Jahrhunderte lang in den künstlichsten harmonischen Combinationen schrieb, ehe man von der Melodie eine Ahnung hatte, ja dass die Melodie sogar, als man sie schon kannte, bei den eigentlichen Tonmeistern lange in gar keinem Ansehen stand, bis sie endlich nach vielen Kämpfen den entschiedenen Sieg über die Harmonie davonträgt und dieser den ihr gebührenden zweiten Platz anweiset.

Die Entwickelung der Harmonie und der Melodie, die Erhebung der ersteren und gänzliche Hintansetzung der letzteren, dann der Kampf zwischen beiden, endlich das friedliche Zusammenwirken beider zu einem harmonischen Ganzen, bezeichnet die Hauptperioden der Musik. Setzen wir den allerersten Anfang der Musik in die ersten Jahrhunderte des Christenthums (wir werden später sehen, aus welchem Grunde), so reicht die erste Hauptperiode bis zum Jahre 1500. Sie bezeichnet in ihrem Anfange das Streben, der Ton- und Schriftsprache eine Gestalt zu geben, enthält dann die ersten rohen Versuche harmonischer Combinationen und erste Regung der Melodie, und umfasst drittens die praktische Anwendung aller früher gemachten harmonischen Versuche und bedeutende künstlerische Fortentwickelung derselben, besonders durch niederländische Tonkünstler.

Diese drei Unterabschnitte der ersten Hauptperiode markiren sich etwa von x — 900, — 1300, — 1500. Die Musik ist während dieser ganzen Periode nur **Kirchenmusik.**

Der zweite Hauptabschnitt geht von 1500—1750, von der Erfindung des Notendruckes durch Ottavio Petrucci bis zum Tode Bach's und Händel's; derselbe bezeichnet die höchste Entwickelung und Vollendung der Kirchenmusik, bei den Niederländern durch Orlandus Lassus, bei den Italienern durch Palästrina, der überhaupt den Anfang des klassischen Kirchenstyles bedeutet. Palästrina's Nachfolger, die wir in den verschiedenen Musikschulen Italiens erstehen sehen, der römischen, venetianischen, neapolitanischen und bolognesischen, erhalten die Blüthe der Kirchenmusik noch ein Jahrhundert nach Palästrina, begünstigen aber schon inzwischen mehr oder weniger die sich bahnbrechende weltliche Musik. — Wie Palästrina in Italien, so wirkt Luther, unser grosser Reformator, gleichzeitig in Deutschland entscheidend auf die Kirchenmusik durch Einführung des evangelischen Kirchengesanges, durch eigentliche Schöpfung des Chorales. Männer, wie Walter und Senfl, arbeiten als Fachmusiker mit Luther gemein-

schaftlich an dem grossen Werke, und spätere Meister, wie Osiander, Johannes Eccard u. A. folgen der einmal gebrochenen Bahn in unermüdlicher Thätigkeit, bis die beiden bedeutendsten Meister Händel und ganz besonders Bach, der deutschen Kirchenmusik ihre klassische Höhe geben. In Italien wie in Deutschland zerfällt der Zeitraum von 1500—1600 in zwei Unterabschnitte; in Italien bis zur vollkommenen Anerkennung des Palästrinastyles (1565) als den alleinberechtigten Kirchenstyl, von da bis 1600; in Deutschland bis zum Auftreten Osiander's (1568), von da bis zum Tode Eccard's (1611).

Der dritte Abschnitt der zweiten Hauptperiode wird mit dem Auftreten der Oper begonnen und umfasst in Italien wie in Deutschland die Entwickelung der Oper, wie die weitere Geschichte der Kirchenmusik, deren Absterben in Italien die Zeit des Glanzes deutscher Kirchenmusik durch Bach ist.

Mit dem 17. Jahrhundert tritt auch Frankreich mit selbständiger Musik hervor, und zwar auf dem Gebiete der Oper. —

Die dritte Hauptperiode umfasst den Zeitraum von 1750—1830 und ist die Periode der höchsten Vollendung der Kunst, welche die Namen Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven glänzend bezeichnen. Die deutsche Musik führt jetzt unbestritten die Oberherrschaft. Von 1830 bis auf die neueste Zeit folgen endlich die Bestrebungen der letzten hervorragenden Meister, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt. —

Mit diesen äussersten Umrissen habe ich Ihnen zugleich den Stoff der Vorlesungen seinen Hauptmomenten nach angedeutet; ich kann mich jetzt der spezielleren Betrachtung zuwenden.

Unsere Musik wurzelt durchaus im Boden des Christenthums. Die ersten Spuren derselben finden wir in dem ganz kunstlosen gemeinschaftlichen Gesange der ersten Christen, die in Höhlen oder schlichten Hütten sich versammelten, um ihrem Gotte zu dienen. Dass dieser Gesang nur der Natur nachging, also keine Kenntniss der schwerfälligen, gelehrten griechischen Theorie voraussetzte, können wir wohl schon daraus schliessen, dass meist Leute der niedrigsten Stände die ersten christlichen Gemeinen bildeten, bei denen man schwerlich eine Erziehung annehmen darf, die auch das Studium der griechischen Musik in sich schloss. Wie aber jener Naturgesang beschaffen gewesen, darüber fehlt jede Nachricht, vermuthen lässt sich nur, dass er in einer Art Recitation des Textes bestanden habe, natürlich ohne jegliche Takteinthei-

lung, dass auch das Heben und Senken der Stimme keinen grossen Umfang von Tönen beanspruchte. Die in solcher Art beim Gottesdienste eingeführten Gesänge pflanzten sich durch Tradition fort; denn ein Ton- oder Schriftsystem gab es noch nicht. Der Mangel insbesondere eines einheitlichen Normaltonsystems trat fühlbar heraus, als durch die Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion die Zahl der Gemeinen beträchtlich wuchs. Da wurden die Psalmen in der einen Gemeine ganz verschieden von denen in der andern gesungen; es herrschte keine Uebereinstimmung in denselben Gesängen bei den verschiedenen Gemeinen. Die Bischöfe sannen endlich auf eine Abhülfe des Mangels, und der heilige Ambrosius (geb. 333 in Rom), seit 374 Bischof von Mailand, vollbrachte die erste grosse That für die Musik. Er stellte nach dem Muster der griechischen Tonleiter vier Tonreihen auf, die er den ersten, zweiten, dritten und vierten Ton nannte. Er begann die erste Reihe mit d und schloss sie wieder mit d, also d e f g a h c d, dann lautete die zweite e f g a h c d e, die dritte f g a h c d e f, die vierte endlich g a h c d e f g. Mit Hülfe dieser später sogenannten Kirchentöne oder Kirchentonarten wurde dann der Gesang der Gemeine übereinstimmend festgestellt. Von einer Aufzeichnung der Gesänge, oder gar von der Art einer Aufzeichnung existiren keine Nachrichten, wiewohl man ohne eine solche, und mag sie der allereinfachste gewesen sein, kaum die Möglichkeit einer allgemeinen Uebereinstimmung denken kann. Der sogenannte Ambrosianische Lobgesang soll, seiner Hauptsache nach, noch eine direkte Frucht der That des heiligen Ambrosius sein. Nehmen wir zu der Wirkung, welche dieser einfache Gesang noch heute macht, den Umstand, dass vor der Regelung des Kirchengesanges für die Musik in den christlichen Gemeinen noch kaum der Begriff vorhanden war, so werden wir dem heiligen Augustinus, einem berühmten Kirchenschriftsteller, der nach Mailand kam und voll Bewunderung den dortigen Kirchengesang des heiligen Ambrosius hörte, Glauben schenken, wenn er begeistert ausruft: „Die Stimmen flossen in meine Ohren, Wahrheit wurde in mein Herz geträufelt und das Gefühl der Andacht strömte in süsse Thränen der Freude über.“ — Zwei Jahrhunderte vergingen, ehe der heilige Ambrosius einen Nachfolger in seiner Thätigkeit fand. Erst der heilige Gregor der Grosse, welcher von 591—604 römischer Papst war, baute auf dem bereits gelegten Grunde fort. Er fügte den vier Ambrosianischen Kirchentönen vier neue hinzu, indem er

jene in die Unterquarte, d. h. vier Stufen tiefer versetzte; jene hiessen nun die authentischen (die ursprünglichen), diese die plagalischen (die entlehnten); die letzteren vier sind: a h c d e f g a, h c d e f g a h, c d e f g a h c und d e f g a h c d.

Dann theilte Gregor das Tonsystem nach Octaven ein und setzte an Stelle der griechischen Namen für die Töne die ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alphabetes, wobei zu bemerken ist, dass der Buchstabe h, den wir an der Stelle des b gebrauchen, erst später, als man einen genauen Unterschied zwischen den Halbtönen festgestellt hatte, eingeführt worden ist, früher dagegen immer b üblich war.

Somit wurde der heilige Gregor der eigentliche Gründer unseres heutigen Tonsystems. Wir verdanken ihm noch mehr; auch das erste Denkmal notirten Gesanges rührt von ihm her. Um eine allgemeine Richtschnur für alle Gemeinen aufzustellen, sammelte er die vom heiligen Ambrosius festgesetzten Gesänge, fügte neue hinzu, und legte ein Exemplar dieses ersten christlichen Melodienschatzes an dem Altar St. Peters in Rom nieder, an einer Kette befestigt.

Eine Abschrift dieses Antiphonars (d. h. Sammlung von Gesängen), kam am Ende des achten Jahrhunderts zufällig nach St. Gallen,*) und aus diesem Manuscripte sind uns erst vor kaum 40 Jahren die Zeichen der Tonschrift des heiligen Gregor mitgetheilt worden, die somit die ältesten bekannten sind. Es sind dies allerlei kleine Bogen und Striche (Nota Romana oder Neumen**) genannt), welche in verschiedenen Entfernungen über den Textsylben angebracht sind und nicht sowohl bestimmte Töne bedeuten, als nur das Heben und Senken der Stimme angeben. Wir wissen nicht, dass der heilige Gregor diese Zeichen erfunden; möglich, ja wahrscheinlich dürfte es sein, dass dieser sie schon vom heiligen Ambrosius überkommen habe. —

Mit diesen Bestrebungen Gregor's hat der erste Abschnitt der ersten Hauptperiode sein Ende erreicht. Das Tonsystem ist festgestellt, auch eine, wenn noch so unvollkommene Schriftsprache erfunden. Die nächsten beiden Jahrhunderte weisen in den sehr spärlichen Nachrichten über Musik, die vorhanden sind, keinen

---

*) Siehe das Nähere in Dehn's Harmonielehre, p. 19 ff.

**) Kiesewetter hat in der Allg. Leipz. Mskztg. vom Jahre 1827 (No. 25, 26, 27) über die Tonschrift Gregor's geschrieben.

Namen auf, der jenen beiden würdig hinzugefügt werden könnte. Fast hatte man die Thaten Gregor's wieder vergessen und nur der Liebe Karls des Grossen für die Musik ist es zuzuschreiben, dass wenigstens von seiner Zeit an die Pflege derselben in Deutschland Eingang fand, und hin und wieder sich Spuren davon blicken lassen. —

Der zweite Abschnitt von 900—1300 wird mit einem neuen wichtigen Ereigniss für die Musik eröffnet, — dem ersten schwachen Versuche, mehrere Töne gleichzeitig erklingen zu lassen. In diesem Versuche liegt der Anfang der beiden vornehmsten Zweige der Kompositionslehre, der Harmonielehre und der Lehre vom Contrapunkt. Ein gelehrter flandrischer Mönch, Hucbaldus, der im Jahre 930 in hohem Alter starb, hat eine Schrift*) „Musica Enchiriadis“ hinterlassen, in der jene Versuche zum ersten Male angestellt und gleichzeitig theoretisch auf allgemeine Grundsätze zurückgeführt werden. Hucbald nennt eine Verbindung mehrerer Stimmen ein Organum; und nimmt zwei Arten desselben an: „Eine Prinzipalstimme erklingt erstens mit zwei gleichlaufenden Stimmen in Quinten und Octaven; zweitens erscheint eine Prinzipalstimme mit consonirenden und dissonirenden Intervallen in verschiedener Bewegung.“ Als Consonanzen betrachtete er, ganz nach dem Muster der griechischen Theorie, die Quarte, Quinte und Octaven, als Dissonanzen die übrigen Intervalle, sogar die Terz und Sexte.**) Interessant ist die Notenschrift Hucbald's; sie bestand in einer Aufschichtung der Textessylben zwischen horizontalen Linien; zu Anfang dieser Zwischenräume standen Zeichen, welche die Töne anzeigten, und vor diesen die Buchstaben T und S, wodurch er den Ganzton (Tonus) und den Halbton (Semitonus) andeutete. — Von einem Einflusse, den diese überaus wichtigen Erfindungen Hucbald's für seine oder die spätere Zeit ausgeübt hätten, weiss die Geschichte nichts, wie überhaupt diese frühesten Perioden nur nach ihren hauptsächlichsten Erscheinungen bekannt sind. Erst nach einem vollen Jahrhundert begegnen wir dem nächsten wichtigen Ereigniss für die Musik. — Guido von Arezzo, ein Benedictinermönch aus dem Kloster zu Pomposa in der Nähe von Ravenna und Ferrara, der

*) Diese Schrift findet man in des Fürstabtes Gerbert grossem Sammelwerke: Script. eccles. de mus. Tom. I.

**) Vergl. den Anhang zu Kiesewetter's Gesch. der europ.-abendl. Musik, p. 112.

um das Jahr 1020 lebte, verbesserte wesentlich die Notenschrift, indem er zwar die Neumen als Grundlage derselben annahm, aber zu den beiden Linien, einer rothen und gelben, die nach und nach im 9. oder 10. Jahrhundert zur erleichterten Uebersicht als Richtschnur für die Neumen aufgestellt waren und von denen die rothe den F-, die gelbe den C-Schlüssel bedeutete, noch zwei zwischenfügte und Zwischenräume und Linien benutzen lehrte. Somit ist Guido als der Schöpfer des eigentlichen Liniensystemes zu betrachten; denn als man später statt der Neumen Punkte setzte, behielt man die Guidonischen Linien bei und damit war unser heutiges System seinen Anfängen nach geschaffen. Die Erfindung der Punkte war die Aufgabe des 12. Jahrhunderts; über den Namen des Erfinders existiren mancherlei Vermuthungen, alle entbehren aber der Begründung. Guido war auch der Erste, welcher sich der Sylben ut, re, mi, fa, sol, la für die Töne von c bis a bediente.*)

Das 12. Jahrhundert, aus dem wir leider keinen Namen kennen, an welchen sich die Entwickelung der Musik dieser Zeit knüpfen liesse, muss neben einer weiteren Entwickelung der Tonschrift auch zum ersten Male eine verschiedene Wertheintheilung der Noten entdeckt und bezeichnet haben; denn Franco von Cöln, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts lebte, hat in einem Tractate: „Musica et cantus mensurabilis“,**) eine vollkommene Mensuraltheorie aufgestellt, bei der er sich häufig auf Aeltere beruft, „welche schon manches Gute über die Mensur gesagt haben.“ Die Lehre der Intervalle ist bei Franco gleichfalls schon auf einer bedeutenderen Stufe; er unterscheidet vollkommene, unvollkommene und mittlere Consonanzen und vollkommene und unvollkommene Dissonanzen. — Im 14. Jahrhundert erfuhr diese Lehre durch Marchettus von Padua und Johannes de Muris eine weitere Ausbildung, so dass sogar schon die Regeln aufgestellt wurden, dass zwei vollkommene Consonanzen, Quinten und Octaven nicht gleichlaufend folgen sollen, dass die Dissonanz einer Auflösung in die nächstfolgende Consonanz bedürfe; mit Hülfe dieser Sätze konnten schon ziemlich reine harmonische Folgen gebildet werden. Dies waren die letzten Resultate des zweiten Abschnittes bis 1300; der Weg

*) Näheres über diese Bezeichnung und ihrer interessanten Geschichte findet man in S. W. Dehn's Harmonielehre, p. 9 ff.

**) In Gerbert's Scr. eccl. de mus. Tom. III. findet sich diese Schrift.

für das Streben der nächsten Zeit war damit gegeben. Die harmonischen Versuche führten nothwendig zu der Kunst des Contrapunktes, die wir denn auch im folgenden Abschnitte in voller Blüthe sehen. Die ersten Regungen der Melodie, von der wir in dem zweiten Abschnitte Spuren haben, gehören auf das Gebiet der weltlichen Musik, und werde ich sie daher erst in der sechsten Vorlesung besprechen.

Zweite Vorlesung.

Wir gehen jetzt zu dem dritten Abschnitte der ersten Hauptperiode über, den wir von circa 1300 bis 1500 datiren.

Während wir in den ersten beiden Abschnitten Jahrhunderte auf einmal durchlaufen mussten, um einen erheblichen Fortschritt der Kunst zu gewahren, treffen wir im dritten Abschnitte, wenigstens in den zwei letzten Drittheilen desselben, in dem Zeitraume eines Jahrhunderts, eine ganze Reihe von bedeutenden Männern, die nach einander ausserordentlichen Einfluss auf die Tonkunst ausüben und die theils durch eigene hervorragende Compositionen, theils durch Bildung vortrefflicher Schüler, den eigentlichen Grund zu der glänzenden Epoche legen, die im 16. Jahrhundert für die Kirchenmusik anbricht und bis zu Bach und Händel fortdauert; ja, noch mehr, insofern die weltliche Musik alle ihre Mittel von der Kirchenmusik entlehnt, so zu sagen ihre Gestalt aus dieser herausgebildet hat, insofern sind jene Männer die eigentlichen Schöpfer unserer Musik. Merkwürdig genug gehören alle diese Tonkünstler einer Nation an, die nicht nur unbestritten während der ganzen Periode die Hegemonie in der Musik ausübt, sondern auch fast ausschliesslich im Besitze der Musik zu sein scheint; denn die übrigen Nationen schweigen fast ganz oder leisten kaum Nennenswerthes. Die Kunst blüht einmal nur auf kultivirtem Boden. So lange die Kultur also noch nicht allgemein war, nur einzelne Länder Anspruch machen konnten, kultivirt zu heissen, so lange war die Kunst nur da zu suchen, wo sich die Nation durch ihre bevorzugte politische oder sociale Stellung auf der geistigen Höhe befand, von welcher herab sie den Sinn für das Göttliche der Kunst mitbrachte. In einem solchen Stadium sehen wir im 14.

und 15. Jahrhundert die Niederländer begriffen. Der Welthandel war in ihren Händen, ihre Fabrikate waren die ersten und vorzüglichsten auf dem Markte, so blühten ihre Städte und setzten einen Stolz darin, Kunst und Wissenschaft mit ihrem unermesslichen Reichthume zu beschützen. Der Boden war der Kunst günstig, und wie die schon längst zur Vollendung gediehenen Künste, Bildhauerei und Malerei, bedeutende Namen in diesen Jahrhunderten auf niederländischem Boden aufzuweisen haben, so ist es ganz ausschliesslich die jüngste der Künste, die Musik, die jetzt für lange Zeit ihren bleibenden Wohnsitz in den Niederlanden aufschlägt.

Wie wir die Musik am Ende des vorigen Abschnittes verlassen haben, verdiente sie mit Unrecht den Namen einer Kunst; dass sie Empfindungen erwecken oder nur annähernd eine Wirkung hervorrufen könnte, wie Bildhauerei und Malerei, davon hatte noch Niemand einen Begriff, und doch hätte sie durch den lebendigen Ton viel einfachere Mittel gehabt zu wirken, als die übrigen Künste. Aber weder die menschliche Stimme noch die vorhandenen Instrumente waren in dem Grade entwickelt, dass ihr Ton der Kunst hülfreiche Hand leisten und zur Bildung des Ohres beitragen konnte. So wurden z. B. die Orgeln damals noch geschlagen, d. h. die Tasten waren derart lang und breit und schwer zu bewältigen, dass der Organist sie mit Fäusten schlagen musste, um den Ton herauszubringen (ähnlich wie die Glockenspiele auf unseren Kirchthürmen). Man denke sich einen solchen Tastenschläger als Künstler und man wird den Standpunkt der Kunst zu würdigen wissen. Kiesewetter sagt, pag. 43 der Geschichte der Musik, in Bezug hierauf sehr richtig:

> „Von den Orgeln, nach deren damaliger Struktur, konnte „dem Volke der Sinn für die Harmonie nicht kommen. Die „Orgeln waren so wenig zum Studium, als zur Ausübung „derselben (der Harmonie) geeignet; des Organisten Aufgabe „war auch nur, den Ton anzugeben und allenfalls zu erhal-„ten; und wenn er sich ja irgend einmal ein Herz fasste, „etwas einer Begleitung ähnliches dazuzuschlagen, so „konnte es nur in einzelnen Stellen ein consonirendes zweites „Intervall sein; von einem Basse hatte damals (und noch „lange) die Theorie eben so wenig als die Praxis einen be-„stimmten Begriff.“

Die Musik war also noch keine Kunst, und die sie übten wa-

ren nur Theoretiker, die, um ihre Lehren zu bekräftigen, ihre harmonischen Kombinationen machten. Von diesen harmonischen Versuchen, welche besonders in Frankreich zahlreich waren und die man hier Discantus (Déchants) nannte, wird vor dem Jahre 1300 nirgends erwähnt, dass sie zu irgend einer öffentlichen Aufführung geschrieben seien. Dagegen wird uns, als Probe eines erhaltenen Discantus, von Kalkbrenner (Histoire de la musique, Paris 1802) das Fragment eines Satzes (Gloria) aus einer Messe mitgetheilt, die zur Krönung Karl V. von Frankreich 1364 von der Königlichen Kapelle gesungen sein soll.

Ein solcher Discantus war ein mehrstimmiger, d. h. zwei- oder drei-, auch wohl vierstimmiger Gesang, wo die Hauptstimme, der sogenannte Tenor oder Cantus firmus, von anderen darüber oder darunter liegenden Stimmen, entweder in einfachen längeren Noten oder in bunten Passagen, die man fleurettes nannte, begleitet wurde. Im 15. Jahrhundert tritt für Discantus der Name Contrapunkt auf. Von eigentlicher Melodie war bei diesen Déchants durchaus keine Rede, vielmehr blieb die Melodie, die in ihren ersten Anfängen bereits bei den Troubadours auftrat, von den Tonsetzern unbeachtet oder wohl gar verachtet, noch fehlte der Musik Alles das, was sie gerade zu der herrlichen Kunst macht, das Angenehme, Rührende oder Erhabene und Ueberwältigende.

So war ungefähr der Standpunkt der Musik im Anfange des 14. Jahrhunderts, als den Niederländern das Loos zufiel, in die Entwickelung derselben energisch einzugreifen. Wilhelm Dufay, Johannes Ockenheim, Josquin de Prés oder Jodocus Pratensis sind neben anderen achtungswerthen Komponisten, Lehrern und Schriftstellern, die glänzenden Namen, welchen die Niederländer in dieser Periode ihren Ruhm auf dem Felde der Musik verdanken. Wir müssen bei diesen Heroen ein wenig verweilen, um ihre grossen Thaten würdigen zu lernen. Kiesewetter hat uns diese Periode, die besonders in dem Abschnitte bis zur Zeit Ockenheim's hin, eine durchaus nebelhafte war, um ein Erhebliches lichtvoller gemacht. Er hatte das Glück, mehrere bedeutende Fragmente, besonders von Dufay und anderen Meistern dieser Periode, zu erlangen und zu entziffern, und hat daran die merkwürdigsten Forschungen geknüpft. Aus der schon hohen Vollendung der Werke des ältesten jener drei niederländischen Meister, Dufay, schliesst er, und mit Recht,- dass schon vor Dufay in den Niederlanden die Kunst des Contra punktes bedeutend gepflegt sein müsse. „Man darf nur Dufay's

Arbeiten anschauen," sagt Kiesewetter,*) „um überzeugt zu sein, dass er nicht seiner eigenen Kunst Erfinder gewesen sein könne." Dufay bediente sich bereits der weissen offenen Noten, durch deren Erfindung das System des Maasses seine Vollendung erhielt; vor ihm hatten Johannes de Muris und jener Marchaud, von welchem das Fragment des Gloria aufbewahrt ist, nur die schwarz gefüllten Noten gekannt. Dass Dufay diese Erfindung gemacht, wird nicht erwähnt; sie muss also von anderen Niederländern vor seiner Zeit gemacht sein. Aus solchen Gründen nun nimmt Kiesewetter an, dass schon vor Dufay eine Niederländische Schule bestanden habe, von der man bis jetzt freilich nichts Bestimmtes mittheilen könne, da die Manuscripte auf den grossen niederländischen Bibliotheken, die gewiss Manches darüber enthalten, noch bei weitem nicht alle entziffert seien.

Man hat lange angenommen, dass die Niederländer die Kunst des Contrapunktes aus Frankreich herüber geholt hätten; bedenkt man aber den Standpunkt der Musik in Frankreich noch zur Zeit des oben genannten Marchaud, also um 1360, und fügt man auf der andern Seite hinzu, dass Dufay am Ende desselben Jahrhunderts einen vollkommen fertigen Contrapunkt schrieb, so erweist sich jene Meinung als vollkommen irrig. Schon im Jahre 1380 ist Dufay Tenorsänger der päpstlichen Kapelle;**) so berichtet Baini, der Biograph Palästrina's, der diese Nachricht aus den Verzeichnissen der Sänger mittheilt, die im Archiv der Kapelle aufbewahrt werden. Bis zu seinem Tode im Jahre 1432 blieb Dufay in der Kapelle und schrieb für diese zunächst seine Werke, die noch als Manuscripte im Besitze des Archivs derselben sind. Die Meinung, dass Dufay ein Franzose gewesen, hat Fétis dahin berichtigt, dass

---

*) Pag. 47, Geschichte der Musik.

**) Die päpstliche Kapelle war durch mehrere Jahrhunderte der Sammelplatz der bedeutendsten Contrapunktisten, da einerseits damals nur für Gesang geschrieben wurde, also auch nur Sänger eigentlich gute Tonsetzer sein konnten, andererseits aber ausser der berühmten päpstlichen Kapelle bis dahin noch keine andere Kapelle gab, für die grössere contrapunktische Werke geschrieben werden konnten. Erst als mehrere derartige Institute ins Leben traten und die Setzkunst dadurch gleichzeitig verbreiteter wurde, findet man auch bedeutende Tonsetzer ausserhalb der päpstlichen Kapelle. Manche interessante Notizen dieser ältesten Kapelle der Christenheit giebt Baini in seinem Werke über Palästrina. In nächster Zeit, höre ich, soll eine ausführliche Geschichte derselben nach den bedeutendsten Quellen von einem Forscher, der seine Notizen an Ort und Stelle aus den Archiven gesammelt, erscheinen.

er, aus guten Quellen, Chymay im Hennegau als Geburtsort desselben nachweist. Das Jahr seiner Geburt kann nicht angegeben werden.

Von besonderem Interesse wird es sein, über die Schreibweise Dufay's etwas Genaueres zu hören; wir erfahren daraus am besten den Standpunkt der damaligen Musik, d. h. den erheblichen Fortschritt, der nach Erzeugnissen, wie die oben erwähnte Messe des Franzosen Marchaud, von den Niederländern gemacht worden. Kiesewetter urtheilt über die ihm vorliegenden Dufay'schen Compositionen folgender Art (pag. 48 a. a. O.):

> „Die Harmonie ist darin durchaus rein und selbst deren „Wirkung auf den Hörer sorgfältiger berücksichtigt, als es „von den contrapunktischen Tausendkünstlern der folgenden „Epoche immer gerühmt werden kann; stellt man sich diese „Compositionen nicht als diatonische Stereotypen, wie ein „Klavier ohne Obertasten vor, sondern fügt an betreffenden „Orten die Vergrösserungen oder Verminderungen bei (d. h. „♯ oder b, die in der Schreibart noch nicht ausgedrückt „wurden),*) so kann man diese Compositionen noch heute „ohne Anstoss, ja mit Wohlgefallen hören. Die Dissonanzen erscheinen bei Dufay nur auf den sogenannten „schlechten oder ungeraden Taktheilen, auf den guten oder geraden Taktheilen dagegen sind nur Consonanzen im Gebrauch; diese Art der Anwendung von Consonanzen und Dissonanzen nennt man den regelmässigen „Durchgang. Dissonirende Akkorde kommen auch schon „als Verzögerungen eines consonirenden Akkordes vor, und „zwar sind sie gehörig vorbereitet und aufgelöst; so regelmässig, als es noch heut zu Tage die musikalische Grammatik „nur immer fordert. Die Formen der Cadenz sind dieselben, „welche man auch später überall findet."

Der Contrapunkt ist meistens über einen Tenor gesetzt, den eine schon vorhandene Melodie bildet, doch mitunter auch von freier Erfindung. Die Zahl der Stimmen, welche contrapunktisch gegen einander arbeiten, ist gewöhnlich vier, seltener drei oder fünf; in einzelnen Sätzen finden sich auch nur zwei Stimmen. Der eigentlich fugirte Stil (d. h. der Stil, wo die verschiedenen Stim-

*) Man schrieb diese betreffenden Zeichen nicht hin, es wurde vielmehr den Sängern, die, wie uns ja schon Dufay beweist, die eigentlichen Tonsetzer und Theoriekenner waren, überlassen, die Noten mit den etwaigen Versetzungszeichen auszuführen.

men dasselbe Thema nachahmen) ist nur den ersten Anfängen nach in den Dufay'schen Werken zu entdecken; hin und wieder kommt ein kurzer Canon vor. Der Text wird nur durch die ersten Anfangsworte angedeutet; er wurde bei den Sängern als bekannt vorausgesetzt und von ihnen selbstständig hinzugefügt. In Bezug auf die Tonschrift ist zu bemerken, dass sich so ziemlich alle Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten Schriftsprache vorfinden, nur kennt man noch keine Taktstriche und man schreibt, wie auch noch weit in die folgende Zeit hinein, die Stimmen nicht in Partitur unter einander, sondern einzeln für sich nach einander.

Ich habe bei der Charakterisirung der Dufay'schen Schreibweise vielleicht etwas länger verweilt, als es meinen verehrten Zuhörern willkommen gewesen; eine gewisse Trockenheit der Darstellung ist in solchen Fällen kaum zu vermeiden, und das Interesse muss dann rein aus der Sache selbst geschöpft werden. Soll uns aber der Fortschritt in der Kunst klar und lebendig vor die Seele treten, sollen wir ihre Entwickelung von Stufe zu Stufe verfolgen können, so ist bei einer Kunst, die, wie die Musik unserer Periode, noch nicht einmal über alle technischen Hülfsmittel, die sie erreichen kann, zu gebieten hat, dies einzig und allein dadurch möglich, dass man zuerst die allmählige Bildung und Vervollkommnung des technischen Materials gehörig in's Auge fasst; auf die ästhetische Seite der Kunst, deren Betrachtung sonst gerade den höchsten Genuss gewährt und das allergrösseste Interesse erregt, ist in dieser Periode noch kein besonderes Gewicht zu legen; aus diesem Grunde ist es auch nur zu erklären, dass die späteren Abschnitte bei weitem mehr Anziehendes bieten, als der gegenwärtige.

Unter dem Einflusse des Dufay'schen Stiles steht noch eine ganze Reihe achtbarer Tonkünstler, mit deren Namen ich Ihr Gedächtniss aber nicht beschweren will, da dieselben der Kunst durchaus weder eine neue Richtung noch einen besondern Aufschwung gegeben haben; beides dürfen wir erst von Johannes Ockenheim sagen, den wir als den zweiten der drei Heroen der niederländischen Schule bis zum Jahre 1500 anführten. Während Dufay als Haupt- und Glanzpunkt, der älteren oder ersten niederländischen Schule, die der von Kiesewetter angenommenen niederländischen Vorschule folgte, anzusehen ist, steht Ockenheim als der Meister und Schöpfer der neueren oder zweiten niederländischen Schule da. Von Dufay wissen wir frei-

lich nicht, dass er direkt durch seine Lehre jene Schule gestiftet oder Schüler gebildet habe, man giebt ihm nur darum jenen Platz als Haupt der Schule, weil er der älteste und bedeutendste in jener ersten Meisterreihe ist; Ockenheim dagegen war in der That ein berühmter Lehrer, die Zahl seiner Schüler ist bedeutend und weist die trefflichsten Namen auf, wie denn ganz besonders Josquin de Près aus seiner Schule hervorgegangen ist.

Erst in neuerer Zeit hat man Urkunden gefunden, welche einige dürftige Nachrichten über die Lebensumstände Ockenheim's geben. Diesen zufolge soll er zwischen 1420 und 1430 im Hennegau (Kiesewetter fügt hinzu, wahrscheinlich zu Bavay, die Gründe zu dieser Vermuthung führt er nicht an) geboren sein. 1476 ist er zu Tours in Frankreich Thesaurarius an der Abtei von St. Martin. Ludwig XI., der in der Nähe dieser Stadt zu Plessis les Tours Hof hielt, hatte ihn hierher als Capellmeister oder in einer ähnlichen Eigenschaft berufen. 1512 war Ockenheim, denselben Nachrichten zufolge, noch am Leben; er muss also ein hohes Alter erreicht haben.

Kiesewetter nimmt 1513 als sein Todesjahr an; auch dafür bleibt er uns den Grund schuldig. Ockenheim ist von den bedeutenden niederländischen Meistern dieser und selbst der späteren Periode der einzige, der, soviel uns wenigstens bekannt ist, nicht in Italien gewesen; alle übrigen, wie auch schon Dufay finden wir als Sänger oder Kapellmeister in irgend einer der bedeutendsten italienischen Städte, Rom, Neapel oder Venedig.

Ockenheim hat die Dufay'sche Kunst zur höheren Vollendung durchgeführt, sein Fortschritt in der Kunst des Contrapunktes, auf dem noch immer das ganze Wesen der Musik basirt ist, war ein bedeutender, doch hatte er auf der andern Seite auch den Grund zu den nach ihm eine Zeit lang fast zur Hauptsache gewordenen contrapunktischen Spielereien gelegt, für die besonders die verschiedenen Gattungen des Canons die beste Gelegenheit gaben. Eigentliche Fugen mit allen erdenklichen Subtilitäten finden sich zuerst bei Ockenheim und seiner Schule; den doppelten Contrapunkt soll er gleichfalls entdeckt haben, und die freie Erfindung von Themen, an denen es bei Dufay noch fast ganz fehlt, ist hier Regel; dagegen herrscht auch bei ihm noch gänzlicher Mangel an Melodie und charakteristischem Ausdrucke des Gesanges.

So wenig jene contrapunktischen Grübeleien, Spitzfindigkeiten und Spielereien der Erhabenheit und Herrlichkeit der wahren Kunst

entsprechen, so musste diese doch alle jene Stadien bis zum Uebermass durchlaufen, um endlich die Sehnsucht zu empfinden, dieser Fesseln los zu werden, sie endlich mit Gewalt abzuwerfen. Durch Josquin de Près, den wir schon mehrfach erwähnt, zuletzt als den trefflichsten Schüler Ockenheim's angeführt hatten, ist die Musik vollkommen auf jene falsche Bahn der contrapunktischen Künsteleien gelenkt; seine Compositionen zeichnen sich durch geniale Züge vor denen seiner Zeitgenossen aus, alle aber tragen das Gepräge jener Verirrungen, und wären der Musik nicht bald nach ihm Männer erstanden, die ihm an Talent gleich, an Tiefe des Gefühls und der Erkenntniss aber überlegen waren, wer weis, was dann aus dieser Kunst geworden. Als Meister des Contrapunktes behandelte er natürlich alle Gesetze desselben mit grosser Gewandtheit und treffend ist das Zeugniss, was Luther in dieser Beziehung ihm giebt. „Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er wollt', die anderen Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten wollen haben.“ Baini, der Biograph Palästrina's, urtheilt so hoch über sein Talent, dass er in den besseren Werken Josquin's, wo derselbe sich weniger den leeren Spitzfindigkeiten hingiebt, schon die erste Dämmerung einer Morgenröthe des Palästrinastiles zu finden meint. Wie dem auch sei, wie viel man für und gegen Meister Josquin sagen kann, so viel steht fest, dass er die Kunst des niederländischen Contrapunkts zur höchsten Berühmtheit gebracht hat und dass ganz besonders von seiner Zeit an niederländische Tonkünstler nach Frankreich, Italien und Deutschland berufen werden. Josquin selbst war an drei verschiedenen Höfen. Nachdem er unter Papst Sixtus IV. (1471—1484) als Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom gewesen, geht er 1498 an den Hof König Ludwig XII. (1498—1515) und ist zuletzt Hof-Kapellmeister des Kaisers Maximilian I.; als solcher stirbt er 1515. Von seinen früheren Lebensumständen wissen wir nur, dass er sich von Saint-Quintin, wo er sich als Sängerknabe aufgehalten, nach der Mutation seiner Stimme zu Ockenheim begeben, um dessen Schüler zu werden.

Mit Josquin schliesst die erste Hauptperiode der Musik und insonderheit die Zeit der niederländischen Alleinherrschaft über die Musik. Wir treffen auch in der nächsten Periode noch bedeutende niederländische Tonkünstler an, ja den hervorragendsten, den die Niederländer überhaupt besessen, Orlandus Lassus, aber dieser muss seinen Ruhm mit dem Italiener Palästrina theilen. Die Ita-

2*

liener, freilich erst die Schüler der Niederländer, nehmen jetzt die Suprematie über die Musik für sich in Anspruch, und wir werden im folgenden Abschnitte, der für die Entwickelung der Musik wohl der bedeutendste und für den Forscher der interessanteste ist, sehen, wie die Musik auf italienischem Boden, im Dienste der Kirche, sich zu der erhabensten Stufe empor schwingt, die sie je erreicht hat.

Am Schlusse dieser Periode muss ich noch mit einigen Worten darauf zurückkommen, wie gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die Orgel beschaffen gewesen. Der Fortschritt des Contrapunktes und der des Orgelbaues und Orgelspiels sind genau einander verwandt. Je höhere Aufgaben sich die contrapunktische Kunst stellte, desto mehr fühlte man die Nothwendigkeit, das einzige vorhandene Instrument, das möglicherweise jene Harmonien zu Gehör bringen konnte, auf einen Standpunkt zu bringen, welcher der theoretischen Kunst entsprach. Die Noth macht erfinderisch und so sehen wir denn schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts die Tastatur und Mechanik der Orgel auf einer bedeutend höheren Stufe als vor 150 Jahren. Man schlug nicht mehr unförmliche Tasten, sondern spielte auf Tasten, die den Fingern an Breite und Länge angemessen waren. Zwei Männer werden uns in dieser Periode genannt, die sich als Orgelspieler auszeichnen: Antonio Sguarcialupo oder Antonio dagli Organi genannt, in Florenz und Bernhard der Deutsche in Venedig. Der Erstere war so geehrt bei seinen Mitbürgern, dass man ihm ein Denkmal zu Florenz setzte; noch heut wird dies Denkmal gezeigt; durch seine Leistungen als Künstler auf der einen und als Lehrer auf der andern Seite (er hielt sogar schon Vorlesungen über Musik in Florenz), hatte er jene ausserordentliche Ehrenbezeugung verdient. Der Letztere erfand 1470 das Pedal und gestaltete dadurch die Orgel zu einem selbstständigen grossen Orchester, das allen, selbst den höchsten Anforderungen der contrapunktischen Kunst gewachsen war. Neben der Orgel gab es allerdings schon andere Instrumente; dass sie aber schon künstlerisch behandelt wären, wird uns nicht überliefert. Ein einziges Beispiel eines Virtuosen wird uns in der Person des blindgeborenen Conrad Paulmann aus Nürnberg († 1473) mitgetheilt.

Dritte Vorlesung.

Ich habe in der letzten Vorlesung die durch unläugbare geschichtliche Thatsachen begründete Bemerkung ausgesprochen, dass die Kunst nur auf kultivirtem Boden ihr Fortkommen finde. Darum ist anfänglich die Musik in den ersten Jahrhunderten nur in den Händen einzelner durch Bildung hervorragender Männer, meist Geistlicher und Mönche, die ja die klassische Bildung so zu sagen als Monopol innegehabt. Jahrhunderte vergehen, ehe die Bildung einer ganzen Nation so weit vorgeschritten ist, dass sie die Kunst zum Nationalbesitz zu erheben vermag. Zwei Jahrhunderte lang haben die Niederländer, wie Ihnen jetzt bekannt sein wird, durch ihre grossen Tonkünstler das Feld der Musik beherrscht und haben der Welt einige Hundert trefflicher Componisten, Lehrer und Schriftsteller erzogen, die in alle Länder, wo die Kultur mehr und mehr Wurzel fasste, theils berufen wurden, theils aus eigenem Antriebe hinzogen, um der Kunst des niederländischen Contrapunktes — denn höhere Tendenzen hatte im Grunde genommen die Musik noch nicht — Anerkennung und Pflege zu verschaffen.

Frankreich, Deutschland, Italien haben die Lehrer ihrer Musik entweder aus der niederländischen Schule erhalten oder doch nach ihrem Muster gebildet. Italien insbesondere zog den niederländischen Künstler an. Das Volk ehrte hier die Kunst, und die Kirchen, für die ja ausschliesslich die Tonmeister arbeiteten, standen nirgends in höherem Ansehen, die Kapellen, welche ihre Werke ausführten, waren nirgends vortrefflicher als auf italienischem Boden; dazu beschützten kunstliebende Fürsten die Musiker und beriefen sie selbst an ihren Hof.*) Alle diese äusseren Gründe waren stark genug, die niederländischen Meister nach Italien zu locken; von dem tieferliegenden Grunde, der sie wie ein Verhängniss hinführte, hatten sie selbst keine Ahnung, geschweige ein Bewusstsein.

*) Sänger und Tonsetzer hatten am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts an den verschiedenen Höfen Italiens die schmeichelhafteste Aufnahme. Der Herzog Galeazzo von Mailand hatte an seinem Hofe 30 Sänger, deren jeder mit 100 Dukaten monatlich (?) besoldet war; am Hofe des Herzogs Lorenzo il Magnifico lebten in derselben Epoche mit ähnlichen Gehalten Josquin de Près, Heinrich Isaak, Alexander Agricola, Peter Aaron, sowie an den Höfen der Herzoge von Este zu Ferrara, der Marchese Gonzaga zu Mantua, des Herzogs von Savoyen Karl III., der Republik Venedig und vor Allem im Dienste der Päpste die Musiker mit Ehrenstellen und reichen Einkünften versehen waren.

— Ich kann nicht umhin, für einen so gewaltigen Umschwung, wie ihm jetzt die Musik entgegengeht, mehr als blos äusserliche Gründe zu suchen, grossartige Erscheinungen fordern tiefere Erklärung, und wenn ich für eine solche Auffassung keine genügende Autorität anführen kann, als mein eigenes Gefühl, so will ich durchaus nicht damit dem einzelnen Urtheile Jemandes vorgreifen. Ein Ariost und Tasso, ein Leonardo da Vinci und Michel Angelo, ein Raphael, Correggio und Titian hatten in Italien die Bildhauerei, Malerei und Dichtkunst gerade im Beginn des 16. Jahrhunderts zu einer nie geahnten Höhe emporgehoben, der Glaube an die Kunst Italiens war unfehlbar, noch nie hatte ein Land zu einer und derselben Zeit eine solche Reihe der grössesten Meister aufzuweisen. Sollte da nicht die Musik ein Sehnen empfinden, nicht den Drang, ihren göttlichen Schwestern nachzueifern, den Platz, welchen die Hand des Schöpfers der Musik als Vermittlerin zwischen Malerei und Dichtkunst angewiesen, ebenbürtig auszufüllen? Der Glaube an die Weisheit des Weltherrschers weis't uns selbst auf die Nothwendigkeit hin, in diesem Jahrhundert Ausserordentliches von der Kunst der Musik zu erwarten. Nicht die Kunst des Contrapunktes galt es jetzt zu neuer Höhe emporzuheben, nicht Formen zu erfinden, um die alten contrapunktischen Spielereien gefälliger und der Menge zugänglicher zu machen, — Geist war jetzt zum ersten Male die Losung für die Musik, sie sollte den göttlichen Geist, der ihr innewohnt, zum ersten Male entfalten, sie sollte Gefühle und Empfindungen erwecken, sie sollte ergreifen und bewältigen — oder man musste Zweifel an ihrer göttlichen Bestimmung hegen gegenüber dem „befreiten Jerusalem eines Tasso und der Madonna eines Raphael." Zum ersten Male hatte die Musik eine ästhetische Aufgabe zu erfüllen, ja die höchste, wenn sie eine wahre Schwester der anderen Künste zu sein sich vermass. Sie musste einen gewaltigen Gang thun, um die alte Form zu zerbrechen, um bis zum Bewusstsein ihrer Erhabenheit vorzudringen. Wir sehen mit der grössten Spannung dieser Entwickelung der Musik entgegen, dieser Apotheose, wie wir sie von der Musik erwarten.

Das 16. Jahrhundert, das für Malerei und Dichtkunst das bedeutungsvolle war, erfüllt auch für die Musik jene Riesenaufgabe; es ist das Jahrhundert des erwachenden Geistes. Der ergreift die Kunst mit gewaltiger Macht, und trägt sie auf seinen Schwingen bis zur Vollendung empor; er rüttelt an dem Ge-

bäude des hergebrachten Glaubens und fordert Rechenschaft über die Satzungen der Kirche; die Reformation in Deutschland auf der einen Seite, eine energische Haltung und Neugestaltung des Katholizismus in Italien auf der andern Seite sind die Ergebnisse seines Ringens und Schaffens, aus denen heraus die Musik das Erwachen zu ihren höchsten Aufgaben hin datirt.

Wenn durch die Reformation für Deutschland eine ganz neue Art des Gesanges, der evangelische Gemeindegesang, und durch ihn eine neue, erhabene und bewusste Richtung der Musik in's Leben trat, so verdankt die italienische Kirchenmusik, welche die neue Epoche der Musik bezeichnet, ihren Adel, ihre Reinheit und ihre ästhetische Richtung jener Neugestaltung des Katholizismus, die auf dem Conzil zu Trient vom Papste erstrebt wurde. Palästrina war von der Vorsehung als Werkzeug ausersehen, der Tonkunst das neue Leben einzuhauchen; ein Italiener musste es sein, wie die Meister der anderen Künste auch Italiener waren. — Wie aber grosse Ereignisse sich langsam und vielfach vorbereiten und erst eine plötzliche Veranlassung sie in's Leben ruft, so vergehen für die Tonkunst im 16. Jahrhundert erst sechs Jahrzehende, ehe die plötzliche Veranlassung da ist, welche den Sieg der neuen Richtung als entscheidend hinstellt. Vom Jahre 1500 an datiren wir die neue Periode der Musik, die uns jetzt vorliegt. Alles was zwischen 1500 und der Zeit jener entscheidenden Wendung, dem Jahre 1565 liegt, ist die Vorbereitung des Neuen, und muss als solches erst erkannt und richtig begriffen werden, ehe die Nothwendigkeit und die Bedeutung der Wiedergeburt der Tonkunst klar vor uns liegen kann. —

Gleich ein bedeutendes Ereigniss eröffnet die neue Hauptperiode, wichtig genug, um von ihr aus den Anfang der neuen grossen Epoche der Musik zu datiren. Im Jahre 1502 erfand der Italiener Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaat den Notendruck mit beweglichen Typen.

Wiewohl der Erfinder schon 1520*) starb und mit seinem

*) Petrucci hatte von 1502—1513 seine Kunst in Venedig mit einem Privilegio der Signoria ausgeübt, von 1513—1520 hatte er dagegen seine Druckerei in seiner Vaterstadt Fossembrone. Papst Leo X. (1513—1517), der mit seinem Vorgänger Julius II. (1503—1513) das prächtige Zeitalter Italiens bezeichnet, in welchem vorzugsweise die Künste gedeihen konnten, hatte dem Petrucci ein Privilegium auf 20 Jahre für die ganze Christenheit verliehen.

Tode die von ihm errichtete Werkstatt einging, so war doch die Bedeutung dieser neuen Erfindung so gross, dass diese sich gleich bei ihrem ersten Erscheinen überall Bahn gebrochen. Kiesewetter führt uns im Anhange einer von seinem Geschichtswerke unabhängigen Schrift: „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" betitelt (Amsterdam 1828), eine ganze Reihe von Städten Italiens, Frankreichs und Deutschlands an, in welchen vom Jahre 1520 bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts Notendruckereien entstanden sind. An derselben Stelle jener Schrift finden wir auch das ziemlich grosse Verzeichniss der Werke, welche von Petrucci gedruckt worden sind. — Durch die Erfindung des Notendruckes ward für die Musik ein ebenso bedeutender Aufschwung herbeigeführt, wie vor 50 Jahren durch die Erfindung der Buchdruckerkunst für die Wissenschaft. Bis dahin existirten die Werke der grossen Meister wegen der bedeutenden Kosten kaum noch in einer Abschrift; man hatte sie nur in kolossalen Büchern, die zum Auflegen auf das Notenpult bestimmt waren; die Noten waren fast zwei Zoll lang und mussten einzeln sorgfältig gepinselt werden. Welcher Abstand jetzt durch die neue Erfindung! Die Mühe, die Copie eines Werkes herzustellen, war jetzt bei weitem kleiner, daher auch die Kosten geringer und die Möglichkeit der Verbreitung von Meisterwerken weit leichter. — Auf das Studium der Musik hatte die neu erfundene Kunst den erheblichsten Einfluss geübt; an den Werken der Meister bildeten sich die heranreifenden Talente mehr, als an den Regeln ihrer Lehrer; denn das lebendige praktische Beispiel wirkt nachhaltiger, als die blosse Theorie. So begann auch wirklich jetzt die Musik in allen Ländern heimisch zu werden; die Druckereien von Lyon und Paris, die seit 1530 eröffnet waren, verbreiteten durch Frankreich die Werke der Tonsetzer, die zu Nürnberg, Augsburg, Leipzig und Wittenberg durch Deutschland; in Italien war besonders die venetianische Druckerei der Gardani berühmt durch die grosse Zahl von Werken in- und ausländischer Meister, die sie lieferte. Durch solche Einflüsse gelangte die Kunst bald auf den Punkt, Eingang in die gesellschaftlichen Kreise zu erlangen, und welche Bedeutung dieser Umstand hatte, werden wir bei der Betrachtung der weltlichen Musik beleuchten.

Fragen wir nun, inwiefern die Erfindung jener Kunst auf die Neugestaltung der Musik Einfluss gehabt, so ist dieser Einfluss zwar kein direkter; da aber die Musik erst bis zu einem bestimmten Grade hin gekommen sein musste, ehe sie zu ihrer Wieder-

geburt reif war, so hat jene Erfindung ohne Zweifel die Zeit der Reife um ein bedeutendes beschleunigt und insofern einen erheblichen indirekten Einfluss geübt.

Die niederländische Kunst des Contrapunktes aber in ihrer Fortentwicklung ist die wahre Quelle, in der wir den Grund der Nothwendigkeit für die Umgestaltung der Tonkunst zu suchen haben. Allerdings ist gerade das 16. Jahrhundert die Zeit der höchsten Blüte für die niederländische Kunst, und die Namen der Männer, die wir in dieser Periode noch zu betrachten haben, Hadrian Willaërt, Claudius Goudimel und vor Allem Orlandus Lassus, sind die Glanzpunkte dieser Blüthezeit und überhaupt der niederländischen Musik. Die höchste Entwickelung dieser niederländischen Kunst führte aber die grössten Mängel mit sich, und durch diese und manche andere nachtheiligen Einflüsse sank die Kirchenmusik zu einem Grade der Entstellung herab, dass sie auf dem Punkte stand, ganz aus der Kirche verbannt zu werden, wenn ihr nicht der Stern eines Palästrina geleuchtet hätte.

Die Darstellung dieses Zustandes der Kirchenmusik leitet uns von selbst auf die Geschichte der Niederländer seit der Zeit Josquin's de Près, d. h. auf die Geschichte der niederländischen Musik der vorliegenden Periode hin, und zwar haben wir um so mehr Veranlassung an diesem Punkte unsrer Darstellung ein für alle Mal die Geschichte der niederländischen Musik zu beendigen, weil sie, ihrem Geiste und Charakter nach beständig dem Alten treu geblieben, sich jedem Strahle des später hereinbrechenden Sonnenlichtes verschloss, so dass der grösste und letzte Meister der Niederländer, Orlandus Lassus, obgleich er ein Zeitgenosse des Reformators der Musik, Palästrina, ist und fast in gleich hohem Alter, in demselben Jahre 1594 wie Palästrina stirbt, doch nur das Alte, soweit dies eben möglich ist, bis zur Vollendung führt, ohne aber von der Poesie der Musik eine Ahnung zu besitzen. —

Der erste jener drei Männer, welche diese letzte Periode der Niederländer auszeichnen, ist Hadrian Willaërt. Etwa um das Jahr 1482 in den Niederlanden geboren, studirte er in seiner Heimath, nach dem Zeugnisse Einiger unter Josquin de Près selbst, nach Anderen unter dessen Schüler Mouton, welcher unter Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich Kapellmeister war. 1518 ging er nach Rom, ohne indess hier den gehofften Erfolg zu finden. Er hatte das Unglück, die päpstliche Kapelle, die in Rom das Supremat der Musik in Händen hatte, dadurch zu beleidigen, dass er eine

Composition für sein Werk erklärte, die man in der Kapelle nur unter Josquin's Namen, der hier einen bedeutenden Klang hatte, aufzuführen pflegte. Er musste Rom verlassen und ging nach Venedig. Hier fand er einen günstigern Boden für seine Thätigkeit; schon 1527 bekleidet er die hoch angesehene Stelle eines Kapellmeisters am Dome des heiligen Marcus. Durch die Bedeutung, welche Willaërt mit dieser Stellung in der Musik Venedigs einnahm, war es ihm möglich, diese Stadt zum Sitze einer eignen, nachmals so berühmt gewordenen Musikschule, der sogenannten venetianischen, zu machen. Seine bedeutendsten Schüler sind Cyprian de Rore,*) auch ein Niederländer, von den Italienern il divino genannt, ferner Zarlino,**) der Reformator der ganzen musikalischen Theorie, endlich Costanzo Porta, der erste bedeutende nationale italienische Componist. Als Willaërt 1563 starb, folgte ihm im Amte Cyprian de Rore und diesem schon 1565 Zarlino.

Willaërt hat ebensowenig wie seine Landsleute, die derselben Periode angehören, einen eigentlich geistigen Fortschritt in der Musik gemacht, seine Verdienste beschränken sich nur auf das Formelle der Kunst; er componirte zuerst für 6—7 selbstständige Stimmen und soll auch, so viel Zarlino darüber mittheilt, zuerst für 2 oder 3 Chöre, deren jeder für sich eine vollständige harmonische Form besass, geschrieben haben. Diese letztere Gattung der Composition wurde wegen ihrer ausserordentlich mächtigen Wirkung bald sehr beliebt, und da man an den grösseren Kirchen auch eine hinreichende Zahl von Kräften zur Ausführung hatte, bald allgemein gebräuchlich, zudem bot sie den Sängern, die immer noch ohne Unterstützung eines Orchesters sangen, bei Ausführung schwieriger Werke eine grosse Erleichterung gegen die übrigen Setzarten. —

Den zweiten Meister dieser Periode, Claudius Goudimel aus Burgund, der um 1500 geboren, zu Lyon in der Bartholomäusnacht

---

*) Cyprian de Rore war der erste, bei dem man Spuren chromatischer Fortschreitungen antrifft. Das Verdienst der Chromatik gebührt überhaupt der venetianischen Schule. S. Winterfeldt Johannes Gabrieli und sein Zeitalter II., p. 3.

**) Gioseffo Zarlino war besonders als theoretischer Schriftsteller ausgezeichnet. Seine Instituzioni armoniche sind zuerst 1573, später noch in vielen Ausgaben erschienen. Eine Gesammtausgabe seiner Werke in Fol. kam 1589 zu Venedig heraus. Zarlino war auch der Lehrer des Vincenzo Galilei, über den in der sechsten Vorlesung noch zu sprechen ist.

1572 als Hugenott ermordet wurde, führen wir weniger wegen seiner künstlerischen Bedeutung als um gewisser äusserer Dinge willen an, die ihn für uns von Interesse machen. Er stiftete nämlich zu Rom, wo er erster päpstlicher Kapellmeister war, eine eigene Musikschule, deren erster und bedeutendster Zögling Palästrina war. Goudimel erlangte durch seine Stellung nicht nur in Rom, sondern in ganz Italien einen so bedeutenden Einfluss, dass der grüblerische contrapunktische Styl der Niederländer durchaus der normale in Italien wurde. Fast nur die wissenschaftliche Seite der Kunst heraushebend, erstickte er mehr den poetischen Geist der Kunst, der sich in seinen Schülern regte, als dass er ihn erweckte und beförderte. Seinem in dieser Richtung hin nachtheiligen Einflusse ist es auch ganz besonders zuzuschreiben, dass die Kirchenmusik endlich zu der Stufe herabsank, auf der die Kirche am Tridentiner Concil sie nicht länger dulden wollte. Ich werde diesen Punkt noch ausführlicher berühren, nachdem ich mit wenigen Worten noch des schon vorher erwähnten grössesten und letzten Meisters der Niederländer, Orlandus Lassus, gedacht habe. Dieser ist zu Mons im Hennegau 1520 geboren und heisst eigentlich Roland Lattre. 1538—1540 verweilt er in Neapel, dann in Rom, wo er ein halbes Jahr die Stelle eines Kapellmeisters am Lateran inne hat. Die Krankheit seiner Eltern ruft ihn plötzlich in sein Vaterland zurück; er besucht dann England und Frankreich, lässt sich 1555 in Antwerpen nieder. Zwei Jahre später ergeht der Ruf des Herzogs Albert V. von Baiern an ihn, als Kapellmeister nach München zu kommen und noch andere niederländische Tonkünstler mitzubringen. In München beginnt die Zeit seiner grössten Wirksamkeit; man bewahrt hier noch jetzt seine gesammelten Werke, 2237 Compositionen an der Zahl, auf, die er meist daselbst geschrieben haben soll. Die Fürsten, der deutsche Kaiser, der König von Frankreich und selbst der Papst an der Spitze zeichneten ihn mit den höchsten Würden aus, die Völker nannten ihn den Fürsten der niederländischen und deutschen Musik, ähnlich wie Palästrina den Fürsten der italienischen Musik. Sein Tod erfolgte 1594 zu München. — Die niederländische Kunst des Contrapunktes hat Orlandus Lassus zur grössten Vollendung gebracht, die sie noch erreichen konnte; er bediente sich der übertriebenen Künsteleien mit Mässigung, konnte sich aber trotzdem von der Trockenheit seiner Vorgänger nicht lossagen. So ist sein Stil ein gewählter im Vergleich zu dem der übrigen Niederländer, im Uebrigen aber

ganz auf den Grundsätzen der niederländischen Schule errichtet, und im Geiste derselben, so dass sein Einfluss für die Fortentwickelung der Kunst unerheblich blieb; nur für Deutschland, das immer noch in hohem Grade in der Musik zurück war, hat er sich grosse Verdienste erworben, und für die Niederländer ist er der grösseste Meister geworden, indem er alles Gute der niederländischen Kunst möglichst zum Abschluss brachte und keinen Landsmann nach sich hatte, der ihm den Rang streitig machen konnte. Mit Orlandus Lassus schliesst überhaupt die Reihe der bedeutenden niederländischen Componisten, ja wir begegnen nach ihm kaum noch einem niederländischen Musiker geringerer Bedeutung. Die Geschichte der niederländischen Musik bietet darin eine eigenthümliche Erscheinung dar, dass eine Nation zuerst einer Kunst, die noch ganz roh und in den ersten Anfängen ist, eine Gestalt giebt, sie in dieser Gestalt entwickelt und sich durch seine Meister zur höchsten Bedeutung erhebt, dass von ihr alle andere Nationen die Kunst erlernen und sie endlich nach dem Tode ihres grössesten Meisters zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabsinkt. Die niederländische Kunst hatte ihre Zeit erfüllt, und während Orlandus Lassus noch in Deutschland der niederländischen Kunst das Supremat bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bewahrte und ihr noch den Schein hohen Glanzes verlieh, war in Italien durch Goudimel's Einfluss bereits der Keim zu ihrem Untergange gelegt. Die wahre Kunst mit dem Bewusstsein ihres göttlichen Ursprungs, ihres ästhetischen Zweckes, sollte an die Stelle jener verfehlten Kunst treten. So wollte es die göttliche Weisheit, und damit auch die Musik der Hoheit der übrigen Schwesterkünste gerecht werde, hatte sie für einen ebenbürtigen Meister gesorgt. Palästrina war von ihr zu der grossen That ausersehen, der Musik den Stempel ihres göttlichen Geistes aufzudrücken, der Schöpfer der wahren Kunst zu werden. Nur die höchste Begeisterung einer ausserordentlich begabten Natur vermag solche Aufgabe zu vollbringen, und auch dann nur, wenn die äusseren Umstände allen inneren Bedingungen zu Hülfe kommen.

Palästrina erfüllte alle inneren Bedingungen, und dass die äusseren Umstände der Reformation der Musik durchaus günstig waren, habe ich schon bei Erwähnung des Goudimel'schen Einflusses angedeutet und bedarf hier nur der weiteren Ausführung. Zur Charakterisirung des Zustandes der Kunst, wie sie zu Palästrina's Zeit war, stelle ich die Aeusserung des schon mehrfach erwähnten ausgezeichneten

Biographen Palästrina's, des päpstlichen Kapellmeister Baini, an die Spitze: „Wenn in einer Composition die abstraktesten Kombinationen, unbesiegbare Hindernisse, Räthselcanons u. s. w. sich vorfanden, dann war sie schön und der glückliche Erfinder wurde unter die göttlichen Componisten gezählt.“ Dass die Gemeine an solchen Werken keine Erbauung finden konnte, begreift man leicht, aber auch nicht einmal den Text vermochte man aus dem Gesange herauszuhören; die vielen künstlichen Figuren in den verschiedenen Stimmen zerrten die Sylben so auseinander und wiederholten sie so oft durcheinander, dass kaum die einzelnen Wörter, geschweige der Sinn vernehmbar war. Dazu kam, dass ohnehin der Inhalt, wir wollen nicht einmal sagen der Geist des Textes, durch die Musik nicht ausgedrückt war; ja die Freiheit, welche die Componisten sich bei ihren Werken nahmen, ging so weit, dass Mancher erst die Musik schrieb und dann nach Gutdünken den Text darunter setzte.

Die schon früher bei Dufay erwähnte Sitte, nur die ersten Sylben des Textes hinzuschreiben und den Sängern die Hinzufügung des andern zu überlassen, war geblieben, trotzdem die Compositionen immer verwickelter wurden; so kam es denn jetzt, dass oft die Zahl der Sylben beim Sänger sich als grösser herausstellte wie die der Noten.

Ebenso geschmacklos und leichtsinnig, ja wir können sagen frivol, wenn wir den heiligen Zweck vor Augen haben, wie in Bezug auf den Text, verfuhren die Componisten zum grössesten Theile auch bei der Musik. Nicht allein, dass oft die verschiedenen Stimmen in der Liturgie, ganz verschiedene, aus fremden Werken genommene Stücke sangen (so die eine das Ave regina, die andere das Regina coeli, eine dritte das Alma mater und die vierte endlich das Inviolata, integra et casta), die Componisten nahmen auch bisweilen Gassenlieder und Tanzweisen als Tenore und schrieben contrapunktische Stimmen dazu. Messen dieser letzteren Art behielten als Namen die Anfangsworte der weltlichen Lieder, und es kamen dadurch oft wunderliche Contraste zum Vorschein; eine führte den Namen „Zum bewaffneten Mann“, eine zweite „Von den rothen Nasen“, eine dritte „Küsse mich“ u. s. w. Den Werken angemessen war auch die Ausführung derselben durch die päpstliche Kapelle, die endlich, weit entfernt nur aus gebildeten Sängern und Tonkünstlern zu bestehen, zu einer Erwerbsquelle herabgesunken war, wo nur die Verwandtschaft mit einem Mitgliede der Kapelle, nicht aber die

musikalische Befähigung als Massstab für die Aufnahme galt. Man erzählt, dass zu einer Zeit nur neun wirkliche Musiker unter der beträchtlichen Zahl von Sängern gewesen seien.*) Von den traurigen Leistungen dieser damaligen Kapelle giebt uns die Aeusserung eines Kardinals (Domenico Capranica) und der Bericht eines italienischen Schriftstellers aus dem Jahre 1549**) ein klares Bild. Diese gänzliche Versunkenheit des Kirchengesanges und der Kirchencomposition musste endlich doch der Geistlichkeit die Augen öffnen über das wahnsinnige, frivole Treiben von Sängern und Componisten, und da man ohnehin zu einer festen Regelung und Neugestaltung des Katholizismus, gegenüber dem Protestantismus, schreiten musste, so konnte sich keine günstigere Gelegenheit finden, als das Tridentiner Concil, um jene Verfassung der Kirchenmusik zur Sprache zu bringen. Besonders war es in der zwei und zwanzigsten Sitzung des Concils, im September 1562, wo man sich heftig gegen die Unheiligkeit der Kirchenmusik aussprach. Nur die Vorstellungen, die Kaiser Ferdinand I., ein grosser Musikfreund, machen liess, retteten die Kunst des Contrapunktes vor gänzlicher Verbannung aus der Kirche. Man wollte zu dem einfachen Gregorianischen Gesange zurückkehren, wenn die Musik nicht als reine, heilige Kunst in der Kirche geübt würde. Ob dies möglich sei zu erörtern, fiel dem Papste Pius IV. als Aufgabe zu. Er ernannte 1564, den 2. August, eine Commission von acht Kardinälen, aus deren Mitte wiederum zwei***) beauftragt wurden, sich mit acht Mitgliedern der päpstlichen Kapelle zu diesem Zwecke in Berathung zu setzen. Man stimmte bald in allen Forderungen überein, nur die möglichste deutliche Ausdrucksweise des Textes wollten die Sänger nicht zugeben; diese könne nur durch Verleugnung aller Figurationen und Imitationen, aller Fugen u. s. w. erzielt werden; das hiesse aber der Kirchenmusik ihres Schmuckes berauben. Man beschloss endlich die Probe einer Composition ohne jenen Schmuck, nur mit grösserer Berücksichtigung der Deut-

*) Papst Julius II. (1505—1513), welcher wohl einsah, dass durch das fortwährende Herbeiziehen der Fremden die Musik nie einheimisch werden könne, verordnete mit der Bulle vom 19. Februar 1513, dass in der Capella Giulia ausser zwölf angestellten Sängern, auch ebensoviel Knaben erzogen werden sollten, die von zwei Meistern gründlich unterrichtet werden müssten, damit sie seiner Zeit die fremden Sänger in der päpstlichen Kapelle zu ersetzen im Stande wären.

**) Cyrillo Franchi an Ugolino Gualteruzzi aus Loreto, den 16. Februar 1549. Ueber Beide siehe Baini's Leben Palästrina's und vergl. Brendel, I., pag. 46.

***) Kardinal Borromeo und Kardinal Vitellozo Vitellozzi.

lichkeit des Textes, zu machen. Die Ausführung dieser Aufgabe, die dem bereits als Meister anerkannten Palästrina zufiel, sollte das Geschick der Kirchenmusik für die Folge entscheiden. Wir stehen jetzt an dem Wendepunkte der Musik; von der Fähigkeit, von der Begeisterung eines Einzelnen hängt das Loos einer ganzen Kunst ab, ob sie aus dem göttlichen Tempel verbannt oder mit doppelter Hoheit ihn betreten und in ihm wohnen solle. Auf Palästrina ruht jetzt unser Blick. —

Palästrina war zu Palästrina, dem alten Präneste, einem Städtchen nahe bei Rom, geboren; von diesem Orte hat er seinen Namen; ursprünglich aber hiess er Giovanni Pierluigi. Baini nimmt 1524 als das Jahr seiner Geburt an; ausserdem aber werden von Anderen noch die Jahre 1514 oder 1529 als Geburtsjahre bezeichnet; letzteres dürfte weniger Wahrscheinlichkeit haben als das erstere, da er schon 1540 von seinen Eltern nach Rom geschickt wurde, um hier sein bereits bekundetes Talent für Musik in der berühmten Schule Goudimel's zu bilden. Dieser Meister, dessen Einfluss, wie ich früher mitgetheilt, seiner Zeit in Italien allgemein war, hat das Verdienst, den jungen Palästrina in allen Künsten des niederländischen Contrapunktes unterwiesen und ihn zum Meister herangebildet zu haben; was er also auf der einen Seite durch seinen Einfluss für die Kirchenmusik Nachtheiliges gewirkt, das hat er durch seinen Schüler Palästrina auf der andern vollauf wieder gut gemacht, und wir verzeihen ihm jene That, wir sind durch Palästrina's Wirken hinreichend entschädigt. 1551 bekleidet Palästrina an der vom Papste Julius II. gestifteten Kapelle, bei der vaticanischen Basilica von St. Peter, die Stelle eines Magister puerorum, später die eines Magister capellae. 1554 erwarb er sich durch Herausgabe seiner ersten Compositionen die Gunst des Papstes Julius III., dem sie dedicirt waren. Gern nahm Palästrina die ehrenvolle Einladung dieses Papstes an, in seine Kapelle als Sänger zu treten. Doch kaum hatte er 1555 seinen neuen Beruf begonnen, als Papst Julius nach zwei Monaten starb. Zwar folgt diesem Marcellus II., der unsern Meister noch mehr begünstigt als sein Vorgänger, aber schon nach 21 Tagen ereilte auch ihn der Tod und für Palästrina bricht jetzt eine Zeit schwerer Prüfung an. Paul IV., der Nachfolger auf dem heiligen Stuhle, erlässt den Beschluss, dass kein verheiratheter Sänger in der Kapelle sein dürfe. Den Palästrina, der bereits in seiner ersten Stellung eine gewisse Lucretia geheirathet hatte, trifft dieser Befehl

am härtesten, er wird mit zwei anderen verheiratheten Mitgliedern der päpstlichen Kapelle, „die zum Scandal der Kirchengesetze im Amte wären", ausgestossen. Eine schwere zweimonatliche Krankheit befiel ihn in Folge dieser Nachricht. Die ihm angebotene Stellung als Kapellmeister an St. Giovanni im Lateran, obwohl kärglich bestellt, rettete ihn vor gänzlicher Dürftigkeit; denn seine Pension als Sänger betrug nur sechs Scudi monatlich. Vom 1. October 1555 — 1561 verwaltete er mit Treue diese Stelle, und diese Periode war für ihn die entscheidende seines Lebens. Hier legte er den Grund zu seiner Grösse, zu seiner Unsterblichkeit durch rastloses Wirken; in dieser Zeit befreit er sich ganz von dem Einflusse der niederländischen Schule und bricht seiner neuen Richtung Bahn. Ich muss auf diese Periode ausführlicher eingehen; sie enthält nicht allein die Begründung der national-italienischen Kirchenmusik, sie legt überhaupt den Grund zur wahren Kunst der Musik, die sich endlich ihres Zieles bewusst ist. Zuvor erledige ich noch mit einigen Notizen die Geschichte der äusseren Lebensumstände Palästrina's, damit wir uns später der Betrachtung seines innern reichen Lebens, seiner Begeisterung für den göttlichen Beruf, dem er jetzt sein Leben gewidmet, endlich seiner hervorragenden Werke, die wie wir schon angedeutet, den gewaltigen Umschwung der Kunst herbeigeführt haben, ohne Unterbrechung hingeben können.

Im Jahre 1561 vertauschte er jene Kapellmeisterstelle am Lateran mit einer gleichen, aber einträglicheren an der liberianischen Hauptkirche zu St. Maria Maggiore. Seine letzte Stelle endlich ist merkwürdiger Weise dieselbe, in der wir ihn zuerst gesehen, zu St. Peter im Vatican. Er trat sie 1571 an und hat sie bis zu seinem Tode, der 1594, also im Todesjahre des Orlandus Lassus, erfolgte, inne gehabt.

Das unruhige, theilweise kümmerliche Leben, das Palästrina geführt, hat mit allen seinen Schicksalen den deutlichsten Einfluss auf seine Schöpfungen geübt und ich will mich bemühen, Sie in der nächsten Vorlesung einen Blick in die bedeutungsvolle Tiefe, welche der Name Palästrina für die Kunst birgt, thun zu lassen.

Vierte Vorlesung.

Der nächste Zweck der heutigen Vorlesung ist, wie ich dies am Schlusse der vorigen versprach, eine eingehende Betrachtung des innern Lebens der grossen That Palästrina's und seiner Bedeutung für die Musik zu liefern. Ich habe damit gleich die Disposition des heut zu behandelnden Stoffes gegeben, die mit anderen Worten so lauten würde: die Grundzüge des Charakters, die bedeutungsvollen Werke Palästrina's und den Einfluss, den er auf die Zukunft der Tonkunst ausübt. Die beiden ersten Punkte lassen sich schwer von einander trennen; ein Reformator muss aus seinem Innersten heraus wirken, er muss selbst mit seinen Thaten Eins sein, innige Ueberzeugung und lebendige Begeisterung muss ihn zum Handeln bewegen, wenn er tiefen Eindruck machen will. Dagegen werden wir aber den dritten Punkt in zwei besondere Theile scheiden müssen, wir werden einmal die Bedeutung Palästrina's für dieTonkunst im Allgemeinen, dann aber den speciellen Einfluss in's Auge fassen müssen, den er auf die italienische Musik ausgeübt hat. —

Rufen wir uns noch einmal den Zustand der Kirchenmusik in's Gedächtniss, wie ich ihn das vorige Mal geschildert, wie Text und Musik sammt ihrer Ausführung beim Gottesdienst auf eine Stufe gekommen waren, dass sie die Heiligkeit der Handlung mehr entweihten als erhöhten, dass die Musik sich mehr in den Tempel des Herrn verirrt zu haben, als berufen zu sein schien, dass endlich die Musik dem Begriffe der Kunst sich immer mehr entfremdete als näherte; rufen wir uns das noch ein Mal in's Gedächtniss, so werden wir begreifen, welche Schwierigkeiten beseitigt werden mussten, um eine neue bessere Richtung der Musik zu schaffen und zu verbreiten. Welch ein Geist musste Palästrina sein, um über alle jene Schwierigkeiten hinweg zur Höhe der wahren Kunst emporzudringen? Selbst erzogen und aufgewachsen unter allen jenen Missbräuchen, unterwiesen von einem Meister, der vollkommen auf dem Boden des Alten stand, der die Kunst nur nach strengen Regeln kannte und lehrte, von dem Geiste der Kunst nie eine Regung empfunden hatte, musste Palästrina erst aus sich herausgehen, ein Anderer werden, ehe er nur die Idee einer Neugestaltung zu fassen vermochte. Schon früher deutete ich an, dass diese Verklärung seiner ganzen Kunstrichtung in die Periode seiner sorgenvollsten Existenz zu setzen ist; in den Zeit-

raum von 6 Jahren, den er als Kapellmeister zu St. Giovanni im Lateran zubrachte. Hat er hier seinen von vornherein religiösen Sinn durch die Zeit der Sorge ganz zum Höchsten hingewendet und desto mehr die Unheiligkeit der Kirchenmusik seiner Zeit empfunden, hat er bei seiner natürlichen Anlage für das Aesthetische der Kunst, die wir bei ihm nothwendig voraussetzen dürfen, die Mängel richtig erkannt und den wahren Weg ergründet, und wollte diesen Weg der Welt laut verkünden, — oder — hat er aus dem bestimmten Anlasse des Charfreitages eine Musik schreiben wollen, die, ein Bild dieses Trauertages für die Christenheit, alles Schmuckes entkleidet sein sollte, der sonst ihr Stolz und Ruhm ist, — genug Palästrina schrieb ein Werk für die Passionswoche, das zum ersten Male die Sprache des Gefühls redete, zum ersten Male sich von dem Schulzwange, den die niederländischen Meister lehrten, befreit hatte, zum ersten Male den hohen Beruf der Musik als wahre Kunst der Welt offenbarte. Dieses Werk, das so verhängnissvoll auftritt und der Kunst eine neue, bis dahin nie geahnte Herrlichkeit prophezeiht, heisst Improperia.*) Der Text dieser Composition ist folgender: „Was habe ich Dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich Dich betrübt? Antworte mir. Aus Aegypten habe ich Dich geführt, und Du hast Deinem Heiland das Kreuz bereitet. Was konnte ich Dir Mehreres thun und hätte es nicht gethan? Als meinen auserwählten Weinberg habe ich Dich gepflanzt, aber bitter hast Du mir vergolten. Mit Galle und Essig hast Du meinen Durst gestillt, mit dem Speere Deines Heilandes Seite durchbohrt. Heiliger Gott, heiliger starker Gott, erbarme Dich unser!" Der tiefe heilige Ernst, der sich in dieser Klage des Herrn an sein Volk ausprägt, ist über jeden Takt der dazu geschaffenen Musik Palästrina's ausgegossen. Aus der Tiefe des Herzens empfunden, tönen die Harmonien, ergreifen das religiöse Gemüth und demüthigen es vor dem Herrn. Die Töne sprechen als ein wahrer Ausdruck jenes Textes; einfach und klar, aber mit unwiderstehlicher Gewalt erklingt wie das Wort des Herrn diese Musik; nicht mehr jener Wirrwarr der Textworte, jene Verrenkung der Sylben durch endlose Figuren und Wiederholungen, nicht mehr jenes bunte Durcheinander von Tönen, das freilich die Autorität der Schule für sich hatte, dem eigentlichen Zwecke des Gottesdienstes, der Erhebung zu Gott, aber nur feindlich war.

---

*) Improperia (Kirchenlatein) bedeutet Vorwurf.

Wunderbar war die Gewalt jener Musik, als sie am Charfreitage des Jahres 1560 zum ersten Male in der päpstlichen Kapelle erklang. Wenn schon die Wirkung des Neuen, nie Geahnten an und für sich ausserordentlich ist, so ist die Wirkung der Wahrheit, die zum ersten Male lebendig spricht, eine tiefe, überwältigende. Dazu trägt der Kultus der katholischen Kirche einen durch und durch dramatischen Charakter; er ist dazu angethan, den Gläubigen ganz inmitten der Zeit und der Handlung zu versetzen, an welche der Tag der Feier erinnert, darum ist er allerdings äusserlich von grösserem Eindrucke auf die Gemüther, als z. B. der Kultus der protestantischen Kirche. Vergegenwärtigen wir uns nun den Ritus, welchen die katholische Kirche am Charfreitage beobachtet, wie Papst und Kardinäle nicht in kostbarer, glänzender Seide, sondern nur in stumpfen Trauerkleidern erscheinen, wie kein Weihrauch, kein Kerzenschimmer die Kirche erfüllt, wie die Altäre und Fussböden ihrer Decken entkleidet, die Bilder verhüllt sind und nur das Kreuz von seiner Hülle befreit wird, kurz bevor der Priester die geweihte Hostie erhebt und geniesst, und wie nun die Gläubigen paarweise herantreten und sich vor dem Cruzifix in den Staub werfen, — und hören wir nun unter allen diesen Zeichen des heiligen Trauertages jene Musik von der Höhe der Kapelle herab, zum ersten Male eine wahrhaftige Sprache des Herzens, wie sie in feierlich ernsten, ungekünstelten Harmonien mit deutlichen Worten den Vorwurf des Herrn uns zuruft, — welche Gewalt muss da die Gemüther ergreifen? Sollte man nicht glauben, nur Stimmen von Oben herab zu vernehmen, die Stimme des Herrn vom Himmel hernieder? Wie hier am Charfreitage des Jahres 1560 die Musik Palästrina's zu Rom, so mochte wohl früher zu Wittenberg das deutsche Wort des Herrn, als Luther es zum ersten Male der Gemeinde in seiner begeisterten Sprache vortrug, auf die andächtige Menge gewirkt haben; wie man hier nur in unverständlicher lateinischer Sprache, der Sprache der Gelehrten, die heilige Schrift kannte und hörte, so war man dort nur an die gelehrten Gesänge der Niederländer gewöhnt, man hörte hier und dort, aber weder der Eine noch der Andere verstand oder fühlte wohl gar, was er hörte. Luther und Palästrina haben zu den Herzen der Gemeinde geredet; die Herzen öffneten sich und nahmen mit Begeisterung auf, was ihnen neu und fremd und doch so innig nahe war, was in ihren eigenen Herzen wiederklang.

Der Papst Pius IV. selbst fühlte die Gewalt der Töne Palästrina's, er erbat sich eine Abschrift jenes Wunderwerkes und befahl es alljährlich in seiner Kapelle auszuführen. Noch jetzt führt die päpstliche Kapelle alljährlich am Charfreitage die Improperia aus.*) —

So war der erste grösste Schritt zur Rettung der Tonkunst geschehen. Ein endgültiges Resultat ward aber durch diese erste Schöpfung nicht erzielt, ebensowenig durch eine sechsstimmige, in ähnlichem Geiste geschriebene Messe, betitelt super ut re mi fa sol la, welche Palästrina 1562 dem Papste Pius IV. überreichte und von der namentlich das Crucifixus einen ebenso tiefen Eindruck auf den Papst und die Kardinäle machte, als vor zwei Jahren die Improperia. Dass gerade die höchsten Prälaten der Kirche so nachhaltig von der Wirkung jener Composition ergriffen waren, war für die Tonkunst entscheidend. Palästrina hatte sich ihnen als den Meister gezeigt, der die Kunst bis zu der Höhe hin vollkommen erfasst hatte, auf welcher sie an Heiligkeit der Würde der Kirche entsprach. Und darin liegt der erste Hauptmoment der Wiedergeburt der Tonkunst. Denn als die Commission, wie oben erwähnt, in Folge der Klagen des Tridentiner Concils über die Musik vom Papste ernannt war, und insbesondere die beiden Kardinäle Borromeo und Vitellozzo ihre Bedingungen für das Bleiben der Figuralmusik in der Kirche dahin aufgestellt hatten, dass vor Allem die Musik ein erhabener Ausdruck der Texteswortе und der Text selbst den Hörern klar und vernehmbar sein müsse, dass alles Unreine und Unheilige, wie jene z. B. als Tenor aufgestellten Gassenlieder, fortan zu verbannen seien, — so war es ganz natürlich, dass man an den Componisten der Improperia und des Crucifixus dachte, der eben jene Forderungen der Commission in hohem Grade erreicht, und den Beweis für die mächtige Wirkung reiner, heiliger Musik geliefert hatte. Zwar meinten die Sänger, bei kürzeren Stücken, wie jene Compositionen Palästrina's seien, könne man die gestellten Bedingungen leichter erfüllen, bei längeren Sätzen seien sie ganz unausführbar; dennoch beschloss man, Palästrina mit einem Werke grösseren Umfanges, einer ganzen Messe zu beauftragen. Der Kardinal Borromeo setzte den Meister

*) Sie finden sich in der Sammlung der Charwochenmusik der päpstlichen Kapelle, die Burney 1772 zu London herausgegeben und Hühnel später zu Leipzig abdrucken liess.

selbst von dieser hohen Aufgabe in Kenntniss, von deren Erfüllung das künftige Schicksal der Kirchenmusik abhängen sollte. Palästrina fühlte die Schwere dieses Auftrages, aber er verzagte nicht. Wie Luther „mit Gott gen Worms" zog, um seine Lehre vor Kaiser und Reich zu vertheidigen, so ging Palästrina mit Gott an die Rettung der Tonkunst. Auf den Titel der ersten zu diesem hohen Zwecke componirten Messe fand man nach seinem Tode die Worte: „Illumina oculos meos" („Erleuchte meine Augen") verzeichnet. Palästrina war von Natur ein tief religiöses Gemüth, die Zeit der Noth hatte ihn noch inniger an den Herrn gekettet, seine früheren Werke beweisen dies in hohem Masse, und jenen ersten Schritte, welcher der Kunst die rechte Bahn erschloss, müssen wir allein durch diese höchste Verehrung des Herrn begründen; er spricht in Tönen aus, was sein frommes Gemüth in jener Zeit empfand. — Wie ihn damals schon der Herr erleuchtet hatte, so zeigte er ihm auch diesmal den rechten Weg. Drei Messen schrieb Palästrina statt der Einen verlangten, jede zu sechs Stimmen, in zwei dreistimmige Chöre vertheilt. Der Zweck dieser Stimmenzahl und Stimmeneintheilung erkennt Baini richtig darin, dass, ohne die Klarheit des Einzelnen zu beeinträchtigen, doch Vollstimmigkeit und künstliche Verflechtung der Harmonien vorhanden sein sollte; auf Würde und Wahrheit des Ausdrucks, auf Verständlichkeit der Worte hatte Palästrina bei allen drei Messen gesehen. Von dem Gutachten der geistlichen Commission hing jetzt noch das Geschick der Musik ab. Der 28. April 1565 endlich brachte die Entscheidung. Die päpstlichen Sänger waren behufs der Ausführung in den Palast des Kardinals Vitellozzo beschieden. Von Stufe zu Stufe stieg der Beifall der geistlichen Herren, und die dritte Messe wurde als die vortrefflichste erkannt. Trug die erste den Charakter des erhabensten Ernstes, die zweite den eines demüthig kindlichen Gemüths, so hatten doch beide, wie Baini urtheilt, noch Manches dem niederländischen Style Verwandte; in der dritten Messe aber schwingt sich der Geist Palästrina's zur höchsten Stufe des Erhabenen und Heiligen; die höchste Einfachheit der Kunstmittel paart sich mit der vollendetsten Wahrheit des Ausdrucks, der Gesang ist ergreifend und andächtig, die Harmonien von wunderbarer Wirkung. Das Kyrie ist andächtig, das Gloria lebendig, das Credo majestätisch, das Sanctus himmlisch, das Agnus demüthig flehend. Mit einem Worte, Alles ist in dieser Messe vollkommen und unübertrefflich. Die Kirchenmusik war

gerettet — nur bedeutete man der päpstlichen Kapelle, sie solle künftighin nur Werke ausführen, die im Geiste jener drei Messen geschrieben. War jene That Palästrina's von der höchsten Bedeutung, so ist doch auch der Werth jener Mahnung der Commission an die Sänger nicht gering anzuschlagen; denn wollte ein Tonsetzer in Zukunft seine Werke in die Kirche eingeführt sehen, so musste er dem Palästrina nacheifern, und dadurch erhielt das grosse Werk Palästrina's einen nachhaltigen Erfolg. Mit dem Jahre 1565 ist die klassische Periode der Musik überhaupt und insbesondere der italienischen nationalen Kirchenmusik, die lange das Feld beherrschte, eröffnet. —

Der Papst Pius IV. hatte jene drei Messen bei der ersten Aufführung nicht gehört; der Kardinal Borromeo theilte ihm erst mit, dass insbesondere die dritte Messe Palästrina's den Wünschen der Commission vollkommen entsprochen hätte, da sie ein Meisterstück menschlichen Genies sei. Der Papst begehrte sie deshalb zu hören. Am 19. Juni 1565 wurde die Messe zum ersten Male im Vatican vor der andächtig versammelten Gemeine aufgeführt. Pius IV. rief aus: „Dies sind die Harmonien des neuen Gesanges, welchen einst der Apostel Johannes in dem himmlischen Jerusalem gehört hatte, und von dem ein anderer Johannes uns eine Idee in dem irdischen Jerusalem giebt.“*) Diese Preismesse wurde mit anderen Messen in einem Bande dem Könige Philipp II. von Spanien dedicirt; sie führt in diesem Bande den Namen: Missa papae Marcelli, so genannt nach dem hohen Gönner Palästrina's Marcellus II.; unter demselben Namen ist sie auch bei uns im Druck erschienen. — Durch den Erfolg dieser Messe hatte Palästrina bei der ganzen katholischen Christenheit den höchsten Ruf als Tonsetzer erworben, und durch eine lange Reihe von Werken fuhr er fort, diesen Ruhm zu befestigen. Ich erwähne hier nur noch diejenigen, welche ganz besonders Epoche machen. Vom Jahre 1565 bis 1580 componirte er vielerlei Messen, Madrigale (eine Gattung von Musikstücken, über die wir später ausführlicher sprechen werden) und Motetten. Das Jahr 1580 aber raubte ihm seine Gattin Lucrezia durch den Tod, und er fasste aus Schmerz darüber den verzweifelten Entschluss, der Musik Valet zu sagen. Ein Compo-

*) Die Worte, wie sie Baini berichtet, lauten: „Queste dovettero essere le armonie del cantico nuovo, che Giovanni l'apostolo udì cantare nella Gierusalemme trionfante, delle quali un' altro Giovanni ci dà un saggio nella Gierusalemmi viatrice.“

nist und Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts, Pitoni, theilt uns folgende Worte Palästrina's mit: „Ich will nun ganz von der Musik Abschied nehmen; die Musik und die Trauer schicken sich nicht zusammen; ich will mich daher nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen, und damit die Welt wisse, dass ich dieses Entschlusses immer eingedenk sei, so soll das letzte meiner Werke die Motette sein: An den Wasserflüssen zu Babel sassen wir und weinten."

Die Ausführung dieses Entschlusses war dem Palästrina nicht so leicht. Nicht allein, dass er so innig mit der Tonkunst verwachsen war, dass er ohne sie nicht leben konnte, fand er auch in ihr die Beruhigung, die ihm fehlte, den Balsam für sein wundes Herz. Gerade aus der nächstfolgenden Zeit datiren Werke von ihm, die den höchsten Beifall errangen; es sind dies 29 Motetten aus dem Hohen Liede Salomonis. Der Gesang der höchsten Begeisterung, der Verklärung nach dem grossen Schmerze, der vollen Hingabe an den Herrn, die jetzt, nach dem Tode der Gattin, durch keine weltliche Liebe mehr getheilt ist, spricht aus diesen Tönen. Als Palästrina 1584 zu dem Papste Gregor XIII. mit der Bitte kam, die Widmung dieser Motetten, die er eigends für Seine Heiligkeit componirt habe, anzunehmen, soll, wie Pitoni erzählt, der Papst lächelnd erwiedert haben: „Ich nehme gern das Werk an und es wird nicht schwer halten, in dem Geschenke das Gemüth des Gebers zu entdecken." — „Der Himmel gebe," antwortete Palästrina, „dass, sowie ich mir Mühe gebe, die göttlichen Freuden dieses Epithalamiums*) mit Feuer auszudrücken, mein Herz auch durch einen Funken der Liebe entzündet werde." Der Papst entliess ihn mit dem Segen. In jener Aeusserung des Papstes: „Es wird nicht schwer halten, in dem Geschenk das Gemüth des Gebers zu entdecken," liegt die ganze Charakteristik Palästrina's. Der Papst ist so durchdrungen von der Wahrheit des Ausdrucks in den Werken Palästrina's, dass er sich überzeugt hält, aus den Werken heraus die Gesinnung zu erkennen, in welcher Palästrina dasselbe überreichte. Seine Werke sind der Ausfluss seiner edlen Seele, sie sind hinwiederum auch die Zeugen derselben. Der höchste Kirchenfürst spricht ihm diese Anerkennung aus, wie sollten wir sie ihm versagen.

Im Jahre 1585 schrieb Palästrina die berühmte Messe für

*) Soviel als Brautlied.

Mariä Himmelfahrt: „Assumpta est Maria in coelum.“ Sie war durch eine harte Bemerkung des neuen Papstes Sixtus V. hervorgerufen, dessen Erhebung auf den heiligen Stuhl Palästrina durch die Messe „Tus es pastor ovium“ gefeiert hatte, und bei welcher Gelegenheit derselbe äusserte (wie Pitoni berichtet), „Palästrina hat diesmal die Missa Papae Marcelli und die Motetten der Cantica vergessen.“ — Desto grösser war aber die Genugthuung Palästrina's als derselbe Papst am 15. August nach dem Hochamte, am Tage Mariä Himmelfahrt, wo die neue Messe Palästrina's ohne Namen des Componisten gesungen wurde, ausrief: „Das war heute wieder eine wahrhaft neue Messe, die kann nur von unserm Palästrina herrühren; am heiligen Dreifaltigkeitssonntage beklagte ich mich über seine Musik, aber heute bin ich mit ihm wieder ganz ausgesöhnt. Wir wollen hoffen, er werde unsere Andacht noch öfter auf so liebliche Weise zu erfrischen suchen.“ Heute noch ist diese Messe so frisch und neu, dass, wenn sie an jenem Marienfeste aufgeführt wird, immer Nachfragen nach dem Componisten entstehen, wie Baini erzählt.

Noch sind es zwei spätere Gattungen von Compositionen Palästrina's die ganz besonders Erwähnung verdienen, die Lamentationen aus dem Jahre 1587 und 1588 und die Hymnen aus dem Jahre 1589. Von der Lamentation aus dem Jahre 1587 heisst es: „sie werde bis auf den heutigen Tag noch mit solchem Erfolge in der päpstlichen Kapelle gesungen, dass beim Eintritte des Basses in dem „Jerusalem“ (sie war fünfstimmig, für zwei Soprane, ein Alt, ein Tenor, ein Bass) Zuhörer und Sänger jedesmal vor Wehmuth erblassen.“ „In den Hymnen,“ sagt Baini, „schuf Palästrina eine neue Musikgattung, worin jeder Zweig der Kunst mit vollendeter Meisterschaft behandelt ist. Die Hymnen berühren im Ganzen Allles, was nur Andachtsvolles im Gemüth liegt; weshalb alle Arten musikalischen Stiles vonnöthen waren, um die verschiedenen Nüancen des Gefühls auszudrücken. Palästrina wusste alle diese Gefühlsäusserungen in jeder Hymne mit seinem philosophischen Sinne zu erfassen und wiederzugeben; daher sind die Hymnen ein ganz eigenes, von allen seinen übrigen Schöpfungen ganz verschiedenes Prachtwerk, welches die vollkommenste Ausbildung des grossen Meisters für alle Zeiten verbürgt.“

Palästrina hat, gleich Orlandus Lassus, bis zu seinem letzten Lebensjahre, 1594, ausserordentlich fleissig gearbeitet. Man besitzt

von gedruckten, in verschiedenen Auflagen*) erschienenen Werken von ihm: zwölf Bücher Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen, — ein Buch zweistimmige Messen, — zwei Bücher vierstimmige und fünf Bücher fünfstimmige Motetten, — ein Buch Offertorien (68 Nummern), — zwei Litaneien, — ein Buch Hymnen für alle Feste des Jahres, — ein Buch Magnificat zu 5 und 6 Stimmen, — ein Buch Magnificat zu 8 Stimmen, — ein Buch Lamentationen, — zwei Bücher Madrigale zu 4 Stimmen, — zwei Bücher geistliche Madrigale zu 5 Stimmen. Ausserdem giebt es von den Messen, Motetten, Litaneien und Lamentationen noch fast ebenso viele ungedruckte Bücher, welche das Archiv der päpstlichen Kapelle besitzt.

Blicken wir nun zurück auf die gesammte Wirksamkeit Palästrina's, auf den Einfluss, den er auf die Musik im Allgemeinen und insbesondere auf die seines Vaterlandes geübt hat, so ist durch ihn die Musik erst zur Kunst erhoben, ja sogar eine populäre Kunst geworden, wenigstens in dem Sinne populär, dass Jeder sie zu verstehen, Jeder ihre Hoheit und Heiligkeit herauszufühlen vermochte. Und diese Popularität hat er nicht etwa dadurch erzielt, dass er äusserlich auf die Sinne zu wirken suchte durch mancherlei Effecte, welche später Mode wurden, gerade im Gegentheil, weil er so wahr aus dem Innersten heraus, ohne Haschen nach Effect seine Töne setzte, wirkte er um so mächtiger. Er hat eine ideale Stufe des erhabensten Ernstes und der tiefsten Wahrheit erstrebt und erreicht gleich wie ein Raphael, ein Leonardo da Vinci und andere Meister, die alle die Kunst ihrer höchsten Bestimmung zugeführt haben. Und in diesem Sinne durfte wohl Baini bei Gelegenheit der Missa papae Marcelli begeistert ausrufen: „Als diese Töne zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligthume, welches Baukunst und Malerei nicht lange vorher erst verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen, umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester, und grösseres Entzücken ergriff die Anwesenden, als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmtesten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden.“ Diese Aeusserung Baini's, des

---

*) Die neueste Ausgabe ist die in Rom gedruckte in sechs Foliobänden; sie zeichnet sich sowohl durch Correktheit als durch eine schöne äussere Ausstattung vor anderen italienischen vortheilhaft aus; freilich ist sie eben so wenig, wie die übrigen, vollständig; mehr als die Hälfte von Palästrina's Werke sind noch Manuscripte.

begeisterten Biographen Palästrina's, stellt die That des Meisters in ihrer ganzen Bedeutung hin, sie ist eine Antwort auf die Frage, die ich im Anfange der dritten Vorlesung in Bezug auf die Tonkunst, der hohen Vollendung der andern Künste des 16. Jahrhunderts gegenüber, aufstellte: „Sollte da nicht die Musik ein Sehnen empfinden, nicht den Drang, ihren göttlichen Schwestern nachzueifern, den Platz, welchen die Hand des Schöpfers der Musik als Vermittlerin zwischen Malerei und Dichtkunst angewiesen, ebenbürtig auszufüllen?" Treffender, als Baini durch jene Worte, würde man den Erfolg der Reformation Palästrina's nicht weiter bezeichnen können.

Die klassische Periode, die Palästrina durch seine trefflichen Werke begründet, zeichnet sich durch den ernsten, grossartigen Stil aus, der alle Werke charakterisirt. Wenn Baini von zehn Stilen spricht, welche in Palästrina's Werken zu finden seien, so versteht er darunter nur einfachere und künstlichere Setzarten, im Grunde genommen, lebt in seinen Werken nur jener eine klassische Stil, der einen bleibenden Werth für alle Zeiten hat; denn haben auch die späteren Tonsetzer durch grössere Weichheit der Musik einen äusseren Reiz verliehen, so waren dies nur die brillanteren Farben des Gemäldes, das Palästrina in seinem heiligen Ernste mit kräftigen dunklen Strichen zuerst entworfen hatte. Alle nachfolgende Kunst ist der Palästrina's nachgebildet, und insbesondere die wahre Kirchenmusik ist ganz aus dieser Quelle geschöpft. Seine Nachfolger mögen schöner, lieblicher, fesselnder geschrieben haben als Palästrina, tiefer und heiliger aber Niemand. So hat Mancher nach Luther das Wort Gottes in schönerer, dem Ohre gefälligerer Wendung ausgesprochen, aber nur in Luthers Rede weht der Geist der Heiligkeit.

Indem wir jetzt noch den speciellen Einfluss Palästrina's auf die Musik seiner Nation ein wenig näher in's Auge fassen, nehmen wir Abschied von dem grossen Meister, der uns durch seine ausserordentliche Stellung zur Tonkunst so lange beschäftigt hat; wir werden aller Orten seiner Spur begegnen, sein Einfluss reicht überall hin.

Die Sanktion, welche Palästrina's Werke durch die Kirche seit der Messa papae Marcelli erhalten hatten, war ein mächtiger Grund, dass alle späteren italienischen Meister, auch viele Zeitgenossen Palästrina's, noch seine Werke eifrig studirten, um in seinem Geiste zu schreiben; denn anders durfte ja die Kirchenmusik nicht sein.

Niemand von den Zeitgenossen Palästrina's, die sich in seinen Stil vertieft hatten, erreichte Grösseres als Giovanni Maria Nanini, Kapellmeister zu St. Maria, ein Freund Palästrina's und Mitschüler bei Goudimel; das Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt. Wir finden ihn 1577 als vorzüglichen Tenor in der päpstlichen Kapelle. Nach Palästrina's Tode wurde er Kapellmeister am Vatican und hatte diese Stelle bis zu seinem Lebensende 1607 inne. Nanini eröffnete zu Rom eine eigene Musikschule und sein Freund Palästrina unterstützte ihn in diesem Unternehmen auf das Redlichste. Goudimel, der Lehrer der beiden Meister, hatte früher in Rom ein solches Institut gegründet; indessen wird nicht gesagt, dass Nanini nach Goudimel's Tode die Leitung derselben übernommen habe, im Gegentheil führt ihn Baini als Stifter der berühmten „römischen Schule" an, die es sich zur Aufgabe gestellt hatte, im Geiste Palästrina's zu componiren, sie hat sich, dieser Aufgabe getreu, bis in die gegenwärtige Zeit erhalten. Aus diesem Grunde kann Palästrina auch als eigentlicher Gründer jener Schule betrachtet werden. Nanini unterrichtete an diesem Institute in den Elementen des Contrapunktes, Palästrina bildete die darin unterwiesenen Schüler bis zur letzten Stufe aus, und wies, wie Baini sagt, ihnen das Fach an, welches ihren Talenten das angemessenste war; auch hatte Palästrina über alle Streitfragen zu entscheiden, die zwischen den Meistern selbst oder zwischen ihnen und ihren Schülern entstanden. Bis zur Gründung dieser römischen Schule hin, welche noch in die letzten Lebensjahre Palästrina's fällt, oder bis zu Palästrina's Tode selbst, ist der zweite Unterabschnitt der zweiten Hauptperiode der Musikgeschichte zu setzen; er bezeichnet die klassische Periode der Kirchenmusik und speciell die der italienischen. Ehe wir nun den dritten und letzten Abschnitt der zweiten Hauptperiode in's Auge fassen, der unsere Aufmerksamkeit fast hauptsächlich auf das Gebiet der weltlichen Musik lenkt, müssen wir nicht allein die Entwickelung der Musik in Deutschland während der beiden Perioden des 16. Jahrhunderts, sondern auch noch znnächst einzelne Kirchencomponisten besprechen, deren Wirksamkeit zwar über das 16. Jahrhundert hinausgeht, die sich aber theils als Zöglinge der römischen Schule, theils als Componisten in dem Geiste derselben, hier noch anschliessen lassen, um so mehr, da sie und ihre Bestrebungen später in unserer Betrachtung keine passende Stelle finden würden.

Ausser dem Neffen des Giovanni Nanini, dem Bernardino Nanini, auch Nanini der Jüngere genannt, welcher Anfangs Lehrer,

später aber Direktor der römischen Schule war, ist vor allen Dingen Gregorio Allegri als letzter und bedeutendster Schüler Nanini des Aelteren zu nennen. Er ist gegen 1509 geboren und war seit 1529 Sänger der päpstlichen Kapelle. Er hat sich durch die Composition eines Miserere Weltruf erworben. Unter den vielen Tonschöpfungen dieses Meisters zeichnet sich dieses Werk durch tiefen Gefühlsausdruck aus; alle Empfindungen des Gemüths, der Demuth, Reue, Hoffnung und Liebe sind hier lebendig und wahr ausgeprägt. Das Werk ist für zwei Chöre, den einen zu vier, den andern zu fünf Stimmen geschrieben; es besteht aus kurzen, einander ähnlichen Sätzen, die während des feierlichen liturgischen Gottesdienstes von der päpstlichen Kapelle gesungen wurden. Mozart soll dieses Werk nach zweimaligem Anhören aus dem Gedächtnisse aufgeschrieben haben.

Von dem erhabenen Eindruck, den die Aufführung des Miserere inmitten des feierlichen Gottesdienstes hervorruft, theilt uns Brendel*) den lebendigen Bericht eines Reisenden mit, welcher einer Aufführung in der Sixtinischen Kapelle beigewohnt.

Ein Spanier Thomaso Ludovica da Vittoria, geb. um das Jahr 1560 war ein vortrefflicher Zögling der römischen Schule; er war päpstlicher Sänger und erreichte die Tiefe und Erhabenheit des Palästrina'schen Geistes, aber nicht seine rührende Einfachheit. Nach ihm zeichnen sich noch Orazio Benevoli, der gefeierte Zeitgenosse Carissimi's (siehe in der siebenten Vorlesung), der 1646 Kapellmeister am Vatican wurde, ferner dessen Schüler Giuseppe Bernabei, 1672 Nachfolger seines Lehrers im Amte, und endlich Thomaso Baj in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gestorben zu Rom 1718, als Meister des Palästrina-Stiles aus. Fast von allen diesen Tonsetzern singt noch heute die päpstliche Kapelle Werke an bestimmten Festtagen, so insbesondere ein Miserere von Thomaso Baj.

Neben der römischen Musikschule tritt gleichzeitig die venetianische hervor. Wir hatten schon früher Gelegenheit ihres Stifters Hadrian Willaërt und seiner Schüler Cyprian de Rore, il Divino genannt, Zarlino und Costanzo Porta zu gedenken. Die venetianische Schule huldigte beim Heranbrechen der klassischen Periode allen Vorzügen derselben, verband aber damit sowohl in der Form als im Ausdruck einen gewissen Glanz. Palästrina's Zeitgenossen sind die beiden Gabrieli, Onkel und Neffe (Andreas und Giovanni),

---

*) Geschichte der Musik, I. pag. 61 ff.

beide nacheinander Organisten am Dome St. Marco zu Venedig, welche Stelle früher Willaërt, Cyprian de Rore und Zarlino bekleidet hatten. Der Neffe Giovanni, der bedeutendere, wurde 1540 geboren und starb 1612; er war einer der grössesten Orgelvirtuosen. — Auch die späteren Zöglinge dieser Schule, Lotti (geboren 1665, gestorben 1740), der Componist des berühmten achtstimmigen Crucifixus, Benedetto Marcello (geboren 1680, gestorben 1739) und Caldara in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, waren von grössester Bedeutung für die Kirchenmusik. — Bei der Betrachtung der Musik Deutschlands sowohl, als der der Oper, werden wir jenen Meistern noch mehrfach begegnen. Lotti und Caldara waren auch Opern-Componisten.

Ich schliesse hiermit diesen Abschnitt, der uns in Italien noch ausschliesslich an das Gebiet der Kirchenmusik gefesselt hat; bald erlangt hier die weltliche Musik eine so umfassende Bedeutung, dass sie fast der Kirchenmusik den zweiten Platz anweist.

Fünfte Vorlesung.

Das 16. Jahrhundert war, wie ich dies in der dritten Vorlesung bemerkte, das Jahrhundert des erwachenden Geistes; Italien insbesondere hatte seine Regung auf dem Gebiete der Kunst im vollsten Maasse erfahren, jeder Zweig der schönen Künste hatte Vollendetes erreicht, und die Tonkunst datirt von hier an erst die Berechtigung einer Kunst. Palästrina hatte diese grosse That vollbracht. Mit allgewaltiger Kraft leitet er den Hauptstrom der Tonkunst, der aus kleinen vereinzelten Quellen heraus, bei den Niederländern erst eine ruhige gleichmässige Entwickelung gefunden, auf italienischen Boden; Italien hält ihn fest; aber im benachbarten Deutschland beginnt ein neuer Strom aus längst vorhandenen, aber als unscheinbar nicht beachteten Quellen heraus, er wächst fort und fort, bis er an Macht dem ersten gleich ist; beide drohen eineinander zu verschlingen; wer wird den andern an sich reissen? Deutschland gebiert die grossen Geister, die den Strom regieren, Italien ist besiegt und nur auf deutschem Boden hat jetzt die Tonkunst ihre Zukunft.

Haben wir in den früheren Vorlesungen jenen ersten Hauptstrom von seinen ersten Anfängen her bis zu seiner höchsten Ent-

wickelung auf italienischem Boden verfolgt, so werden wir jetzt einen Blick auf den Ursprung und Verlauf des zweiten werfen müssen, der bald die Welt beherrscht; die deutsche Musik wird der nächste Gegenstand unserer Betrachtung sein.

Wie schon die niederländisch-italienische Musik bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur an der Hand der Kirche emporgewachsen ist, und der Regeneration dieser auch ihre Neugeburt verdankt, so wurzelt auch die deutsche Musik tief im Boden der Kirche; während aber jene durch die kirchliche Umgestaltung gleich zur höchsten Vollendung hingeführt wird, ist dieser durch das entsprechende Ereigniss erst die Bahn gebrochen. Die Reformation ruft die deutsche Musik in's Leben; mit dem Protestantismus beginnt sie ihr neues Dasein, und so lange die weltliche Musik nicht bis zur vollkommensten Berechtigung gelangt ist, bleibt sie streng dem protestantischen Charakter getreu. Von Luther bis Bach ist die deutsche Musik eine entschieden konfessionelle, eine entschieden protestantische. So ist die niederländisch-italienische, die ebenso in Palästrina, wie jene in Bach ihren Gipfelpunkt erreicht hat, innig mit dem Katholicismus verwachsen. Die Autorität der weltlichen Musik erst verwischt den konfessionellen Typus, und glaubt man auch später noch in dem mehr geistigen und an tiefer Empfindung reichen Charakter der deutschen Musik, und in dem mehr sinnlichen Charakter der italienischen, die wesentlichsten Merkzeichen der beiden verschiedenen Konfessionen erkennen zu müssen, so sind jene Züge vielmehr auf Rechnung des allgemeinen Grundcharakters der beiden Nationen, als ihres verschiedenen Glaubens zu setzen, und zwar um so mehr, als gerade alle die grossen Meister, welche die deutsche Musik auf ihre Nationalhöhe gebracht haben, Katholiken sind.

Bis zu Bach und Händel hin datirte ich die um's Jahr 1500 beginnende mittlere Geschichte der Musik. Jene beiden Heroen machen nicht nur Epoche für die deutsche Musik, sondern insofern insbesondere Händel den höchsten Vereinigungspunkt deutscher und italienischer Musik und Bach den Kulminationspunkt der national-deutsch-protestantischen Musik bezeichnet, und die deutsche Musik, gegenüber der immer mehr verfallenden italienischen, die Weltherrschaft ergreift, insofern gilt jene Epoche allgemein für die gesammte Tonkunst.

In Deutschland zerfällt diese Periode wie in Italien in drei Unterabschnitte, und so wie dort füllen die beiden ersten Ab-

schnitte, die wir bereits in Italien näher beleuchtet haben, ungefähr das 16. Jahrhundert aus.

Luther begründet die deutsche Musik und wird von Männern wie Johannes Walther und Ludwig Senfl unterstützt. Lucas Osiander bezeichnet den Anfang der zweiten Epoche, die durch Johannes Eccard, der 1611 starb, zur Vollendung und zum Abschluss gebracht wird.

Winterfeld giebt im ersten Bande seines herrlichen Werkes über den evangelischen Kirchengesang, das ich in der ersten Vorlesung anführte, eine erschöpfende Betrachtung jener beiden ersten Perioden der deutschen Musik. Die Hauptpunkte dieses umfassenden Werkes Ihnen in den äussersten Umrissen wieder zu geben, ist das Beste, was ich Ihnen in Kürze über jene Entwickelung des evangelischen Kirchengesanges, in der sich alle Bestrebungen der deutschen Tonkunst dieser Zeit vereinigen, mittheilen kann.

Durch die Reformation sollte eigentlich nur die Lehre des Glaubens von den Irrthümern, welche allmählich die katholische Kirche als Satzungen aufgenommen hatte, die nicht in dem Worte Gottes enthalten sind, gereinigt werden. Luther, gleich wie der Reformator der italienischen Tonkunst, ein tief religiöses Gemüth, hatte durch eifriges Studium des unverfälschten Wortes Gottes den Geist desselben klar erfasst, er hatte erkannt, dass Menschen und seien sie die höchsten Stellvertreter Gottes auf Erden, nicht das Recht haben, die biblische Lehre nach Gutdünken zu vermehren und auszulegen. Der Widerspruch der Glaubenslehre, wie sie in der Bibel stand und wie die katholische Kirche sie festgestellt, zeigte Luthern das Bedürfniss einer Reinigung der geltenden Lehre und da er alle geistigen Gaben von Gott empfangen hatte, welche der schwierige Beruf eines Reformators verlangt, so fühlte er auch die Kraft in sich, das grosse Werk selbst zu unternehmen. Die Reinigung der Lehre bedingte zunächst auch eine Umgestaltung wesentlicher Punkte des Gottesdienstes. Insbesondere erkannte Luther den gänzlich unwürdigen Standpunkt des Kirchengesanges.

Die als erste nahmhafte Tonsetzer der Deutschen aus den letzten Jahrzehenden des 15. Jahrhunderts anzuführenden Meister Adam de Fulda, Heinrich Isaak, Stephan de Mahu und Herrmann Finck hatten allein die Kunst des Contrapunktes für die Kirche ausgebeutet, in derselben Weise, wie die niederländischen berühmten Tonkünstler die italienische Kirche mit ihren Werken überhäuft hatten. Wenn nun auch in Deutschland die Verfassung der

Kirchenmusik nicht geradezu den Anstoss zu ihrer Regeneration gegeben (wie dies in Italien der Fall war), sondern sich hier ihre Umgestaltung als eine Folge der Reformation ergab, so war doch immerhin die Unzweckmässigkeit des Kirchengesanges so gross und seiner Mängel so viele, dass sich eine Verbesserung desselben bald als nothwendig und wichtig in den Vordergrund stellte. Vielleicht kam es nicht dahin, wenn Luther die Reformation weniger von einem national-deutschen Standpunkte aus ergriffen (wie man denn in der That den Protestantismus als mit dem deutschen Charakter verwachsen auffassen muss) und wenn Luther weniger Liebe zur Musik und weniger Einsicht in das Wesen derselben besessen.

Ueber den ersten Punkt darf ich nichts Näheres hinzufügen, hat doch Luther durch die Verdeutschung des Wortes Gottes auf's Klarste bewiesen, von welcher Wurzel aus er sein grosses Werk beginnen wollte. Und das Luther Liebe zur Musik und Kenntniss derselben gehabt, geht aus vielen Stellen seiner Werke hervor, und vorzugsweise legt Luther in drei Schriften seine Grundsätze und seinen Willen in Bezug auf den Gesang in der Kirche dar. Die erste Schrift vom Jahre 1523, auf nur vier Blättern, in Wittenberg erschienen und betitelt: „Von der Ordnung Gottesdienst in der Gemeine“, enthält den wichtigen Satz: „Die Summa ist, dass ja alles geschehe (was Luther verordnet hat), dass das Wort in Schwang gehe, und nicht wieder ein Plärren und Tönen daraus werde, wie bisher gewesen ist.“ Die zweite Schrift heisst: „Die weyse der Mess und die genyessung des Hochwirdigen Sakramentes, für die Gemayn verteutscht, Wittenberg 1524, gewidmet Nicolaus Hausmann, hayligen in Christo, der Christlichen Gemayn zu Zwickaw Pfarrherrn.“ Luther giebt hierin an, in welcher Weise die Gesänge vor, während und nach dem Sakrament stattfinden und wie die bisher lateinischen Gesänge deutsch wiedergegeben werden sollen. Eine noch bestimmtere Gestalt endlich zeichnet Luther der kirchlichen Feier in seiner dritten Schrift vor: „Deutsche Mess und Ordnung Gottesdienst's, zu Wittenberg fürgenommen 1526.“ Er schreibt alle Anordnungen für das sonntägliche Amt vor, erwähnt Gesänge, die man beim Gottesdienste deutsch singen könne, so z. B. zu Anfang: „Ich will den Herrn loben allezeit“, später: „Nun bitten wir den heiligen Geist“, „Wir glauben all' an einen Gott“ oder Johann Hussen's Lied: „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt“ u. s. w.

„Mit den Festen," sagt Luther, „als Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purificationis und dergleichen, muss es gehen wie bisher, lateinisch, biss man deutsch Gesang genug dazu hat. Denn dis Werk ist im Anheben, darumb ist noch nit Alles bereit, was dazu gehört, allein, dass man wisse, wie es auf einerlei Weise solle und möge zugehen, dass der mancherlei Weise Rath und Maass gefunden werde." Wir werden später sehen, wie Johannes Eccard dieses Wort Luther's erfüllt. —

Durch diese drei Schriften bahnte Luther die Neubildung des Kirchengesanges im hohen Grade an, so dass er mit der Zeit ein wahrer Gemeinegesang werden konnte. Er selbst componirte, wie Allen bekannt, das von ihm gedichtete Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott", über den 46. Psalm, von dem Sleidan, ein Zeitgenosse Luthers, bekräftigt, dass Luther die zu dessen Inhalt passende und zur Erhebung des Gemüths geschickte Singweise gemacht habe. Ebenso ist noch bei zwei Liedern durch Johann Walter bestätigt, dass Luther der Componist sei: 1) Jesaia dem Propheten das geschah", und 2) „Wir glauben all' an Einen Gott." Bei dreien andern Liedern haben wir Grund zu vermuthen, dass ihre Weisen, blosse Umgestaltungen älterer deutscher und lateinischer, von ihm bearbeitet seien: 1) „Christ lag in Todesbanden;" 2) „Erhalt' uns Herr bei Deinem Wort;" 3) „Verleih' uns Frieden gnädiglich." Bei dreien anderen giebt es nur ein allgemeines Zeugniss dafür, dass Luther ihre Weisen erfunden: 1) „Ein neues Lied wir heben an;" 2) „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin;" 3) „Mensch willtu leben seliglich;" sie kommen gleich mit den lutherischen Melodien vor und es ist sonst kein Grund ihre Aechtheit anzuzweifeln; wohl aber bei folgenden acht ihm zugeschriebenen: 1) „Nun freuet Euch lieben Christengemein;" 2) „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir;" 3) „Ach Gott vom Himmel sieh darein;" 4) „Wohl dem, der in Gottesfurchte steht;" 5) „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand;" 6) Vom Himmel hoch da komm' ich her;" 7) „Vater unser im Himmelreich;" 8) „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit." —

Zuversichtlich geben uns diese Notizen den Beweis, wie Luther selbst mit Geschick und Energie, obgleich nur als Dilettant, den Tonmeistern den Weg zeigte, auf welchen der deutsche Gemeinegesang erreicht werden könne. Dass nur deutsche Gesänge für die Gemeine von Erbauung sein könnten und darum überhaupt nur für den evangelischen Gesang componirt werden dürften, lag

in dem innersten Kern seiner Reformation. Nur wenn die Gemeine am Gottesdienste den innigsten Antheil nehmen konnte, war das Ziel erreicht. In diesem Geiste dichtete Luther, in diesem Geiste setzte er die Singweisen: als Dichter hat Luther in seiner Begeisterung das Herrlichste erreicht, was wir aus jener Zeit als dichterische Erzeugnisse in Bezug auf die neue Lehre besitzen; als Sänger hat sich Luther mit seinem Liede: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ unsterblich gemacht, mit den übrigen Melodieen aber wenigstens seinen Zeitgenossen und Nachfolgern auf der betretenen Bahn ein wahres Testament hinterlassen.

Eine beträchtliche Zahl tüchtiger Tonsetzer unterstützt und fördert Luther's Werk. Alle haben ursprünglich mehr oder weniger aus vorhandenen Quellen geschöpft, das Vorhandene theilweise nur umgearbeitet; die meisten sind, wie Winterfeld feststellt, nur die Setzer der Melodieen, d. h. solche, die nur schon vorhandene Melodieen in harmonische Verbindung mit anderen Stimmen brachten. Die wenigsten Tonkünstler erfanden selbst die Melodieen, welche sie harmonisch bearbeiteten. Die Quellen, welche Winterfeldt für Inhalt und Form des evangelischen Gesanges angiebt, sind erstens folgende sieben Hymnen der römisch-katholischen Kirche:

1) Pange lingua gloriosi corporis mysterium,
(Meine Zung' erkling' und fröhlich sing')

ein Passionshymnus;

2) Der Adventshymnus:
Veni redemptor gentium,
(Nun kam der Heiden Heiland),

dessen Urheber der heilige Ambrosius sein soll, also aus dem 4. Jahrhundert;

3) Der Weihnachtshymnus:
A solis ortus cardine,
(Christus wir sollen loben schon),

von Coelus Sedulius im 5. Jahrhundert gedichtet;

4) Der Pfingsthymnus:
Veni creator spiritus,
(Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist),

Carl dem Grossen einer Sage zufolge zugeschrieben, also aus dem 8. Jahrhundert.

Diese vier finden sich in dem Breslauer Gesangbuche vom

Jahre 1525 und dem Gesangbuche Johann Walter's vom Jahre 1524; der Tonsatz in beiden Büchern ist verschieden.

In dem Joseph Kluge'schen Gesangbuche, 1535 zu Wittenberg erschienen, finden wir den fünften Hymnus:

Christe, qui lux es et dies,
(Christe, der Du bist Licht und Tag),

aus dem 8. Jahrhundert, und dem sechsten:

Te deum laudamus,
(Herr Gott, Dich loben wir),

gewöhnlich dem heiligen Ambrosius zugeschrieben (Winterfeld meint, erst im 5. Jahrhundert entstanden).

Das Valentin Bapst'sche Gesangbuch vom Jahre 1545, zu Leipzig erschienen, führt endlich den siebenten Hymnus an:

O tu es beata Trinita,
(Der Du bist Drei in Einigkeit),

dem 8. Jahrhundert angehörig.

Die zweite Quelle sind drei Sequenzen der katholischen Kirche, d. h. Gesänge, die unmittelbar vor dem Alleluja und vor der Verkündigung des Evangeliums gesungen wurden:

1) Der alte Ostergesang:

„Also heilig ist der Tag",

nach dem „Salva festa dies" gebildet, welches im 6. Jahrhundert von dem Bischof zu Poitiers, Venantius Honorius Clementianus Fortunatus verfasst ist;

2) Die Weihnachtssequenz:

Grates nunc omnes,

die Notker dem Stammler, einem Benedictinermönche (gestorben 903), zugeschrieben wird.

Darnach gebildet ist Michael Weisse's treffliches Weihnachtslied: „Lobt Gott, o lieben Christen", 1531 in seinen geistlichen Gesängen mit herausgekommen. Eine andere Umbildung aus dem Bapst'-schen Gesangbuche: „Danksagen wir alle unserm Herrn Christo."

Die dritte Sequenz ist der Mariagesang aus der Adventzeit:

Mittit ad virginem.

Michael Weisse übertrug sie 1531 deutsch, mit Beibehaltung der Singweise: „Als der gütige Gott vollenden wollt' sein Wort;" ebenso erschienen 1545 in den geistlichen Gesängen von Spangenberg, Magdeburg 1545. Die Melodie dieser Sequenz wird dem Pater Abälard zugeschrieben, aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Von zwei Liedern der alten Kirche hat die evangelische Kirche nur die Melodien beibehalten:

1) Jam moesta quiesce querela,
(Hört auf zu trauern und zu klagen),

aus dem 4. Jahrhundert.

2) Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium etc.
(Komm' heiliger Geist, erfülle die Herzen);

Michael Weisse legte 1531 der Melodie eine veränderte Uebersetzung unter:

Komm heiliger Geist, Herre Gott begab
Deine Auserwählten mit milder Gab'.

Eine dritte Quelle war der deutsche Volksgesang. Der evangelische Gemeinegesang sollte nach Luther's Willen gegenüber dem Chorgesange der alten Kirche, ein Gesang sein, an dem Jeder, also das gesammte Volk Theil nehmen konnte; demnach ist der evangelische Gemeinegesang ein ächter Volksgesang, aber in höherem Sinne; schöpfte er daher aus der Quelle der Volksweisen, so erfüllte er nur das Prinzip seiner Bestimmung. Zwei Singweisen sind so z. B. herzuleiten:*)

1) Es ist das Heil uns kommen her. Ebenso: Aus tiefer Noth, Ach Gott vom Himmel, und
2) Christ unser Herr zum Jordan kam. Ebenso: Es wollt' uns Gott gnädig sein; Ps. 67.

Das Wesen des Volksgesanges lernen wir aus einer Sammlung alter und neuer deutscher Volkslieder kennen, die Georg Forster 1539 (1556 mit dem 5. Theil abgeschlossen) vierstimmig (1 achtstimmig) und fünfstimmig (1 zu 7 und 1 zu 10 Stimmen) herausgegeben hat. „Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerhand Instrumenten zu gebrauchen, auserlesen.“

Der Charakter der Volksweise stellt sich hier als ein Gesang voll rhythmischer Mannichfaltigkeit dar, der dem alten lateinischen Kirchengesange ganz fehlt. Der alte Kirchengesang in der mehr starren Form, welche die alten Kirchentonarten bedingten, hatte etwas Heiliges, Erhabenes, der rhythmische Wechsel, welcher durch die Volksweise in den Gemeinegesang eingeführt wurde, milderte das Starre des Charakters, machte den Gesang dem Ohre des Volkes gefälliger und leicht fasslicher. Durch die Vereinigung des

*) C. F. Becker in der Hausmusik p. 68 ff. führt noch 39 solche Beispiele an.

alten Kirchengesanges und des deutschen Volksgesanges ist der wahre heilige Gemeinegesang begründet.

Als eine vierte und letzte Quelle des evangelischen Gemeinegesanges sind endlich die schon vor der Reformation vorhandenen deutschen geistlichen Lieder anzuführen, die meist ihre ursprünglichen Gesangformen beibehielten. Es sind zuerst fünf Marienlieder, die aber schon mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts aus dem evangelischen Kirchengesange verschwinden; dagegen giebt es eine Reihe anderer geistlicher Gesänge, zehn an der Zahl, die bis auf heute üblich sind. So das alte Osterlied:

1) „Christ ist erstanden,"

im 13. Jahrhundert ein schon wohlbekanntes deutsches Kirchenlied.

2) Das Pfingstlied:

„Nun bitten wir den heiligen Geist,"

ebenfalls im 13. Jahrhundert schon ein vom Bruder Barthold, einem der bedeutendsten Prediger damals, gerühmtes und empfohlenes Lied.

3) „In Gottes Namen fahren wir,"

ein Wallfahrtslied, dessen Melodie jetzt nur gebräuchlich ist in dem Katechismuslied:

„Dies sind die heiligen zehn Gebote,"

aus dem 13. Jahrhundert.

4) „Komm heiliger Geist, Herre Gott,"

bestimmt schon vor 1517. Es kommt vor in einem Evangelienbuche von 1514.

5) „Da Jesus an dem Kreuze stund;"

kommt schon 1575 in einem alten Drucke mit einem andern Liede von den zehn Geboten vor.

Die Melodien der Lieder:

6) Das Judaslied: „O Du armer Judas,"
7) „Gott sei gelobt und gebenedeiet,"
8) „Gelobet seist Du Jesus Christ,"
9) „Gott der Vater wohn' uns bei,"
10) „Mitten wir im Leben sind,"

finden wir alle schon kurz vor der Reformation erwähnt. Der Grundcharakter aller Weisen ist das Ernste der alten Kirchentonarten, die auch in dem Kirchengesange noch fortleben.

Um Ihnen ein lebendiges Bild von dem bereits vorhandenen Material zu liefern, aus welchem der evangelische Gemeinegesang heraus gebildet werden konnte, habe ich die Quellen desselben möglichst ausführlich angegeben. Ich wende mich jetzt zu dem

zweiten Haupttheile, wie er in dem Winterfeld'schen Werke besprochen ist, zur Betrachtung der Meister, welche das Vorhandene entweder bearbeitet oder nach dem Muster desselben Neues geschaffen haben. Wie schon bemerkt, haben wir hier wesentlich zwischen Setzer und Sänger zu unterscheiden: das erstere sind alle Tonmeister nach Luther bis zu Eccard; das letztere war Luther selbst, aber nicht alle die späteren Tonsetzer.

Die bedeutendsten Meister noch zu Luther's Zeit sind Johannes Walter und Ludwig Senfl, von denen der letztere der bedeutendere war. Walter war ein churfürstlicher sächsischer Sängermeister; Luther hatte sich ihn und den andern Sängermeister, Ehrn Rupff, von Friedrich dem Weisen zu Mitarbeitern bei der Ausarbeitung der deutschen Messe erbeten. Walter setzte die Harmonien der von Luther gewählten Weisen, und das bereits früher erwähnte Gesangbuch (1524) ging aus dieser gemeinsamen Thätigkeit hervor. Die vier Ausgaben dieses Gesangbuches sind von 1524, 1537, 1544 und 1551; in der ersten finden sich von 38 Liedern nur 2, und in der vierten von 78 nur 15 Lieder, welche die Melodie in den Oberstimmen haben. Im Allgemeinen herrschte die Sitte, die Melodie als Tenor in einer Mittelstimme zu haben. — Walter soll 1555 gestorben sein. Ludwig Senfl, auch ein Mitarbeiter Luther's, aus Zürich, ist Schüler des berühmten Heinrich Isaac, Kapellmeister Maximilian I., der von Josquin de Près ausgebildet sein soll. Senfl trat 1530 in die Dienste der Herzoge Wilhelm IV. und Albert V. von Bayern, wohin 1557 Orlandus Lassus berufen wurde; er soll um 1556 gestorben sein, wahrscheinlich ist also Orlandus Lassus sein Nachfolger gewesen. Senfl hat zunächst 31 vierstimmige Tonsätze hinterlassen, in die er theils Horazische Oden, theils Verse anderer lateinischer Dichter, wie Virgil, Ovid, Martial, Catull u. A. übertrug. Auf das Genaueste ist überall die Prosodie, die Kürze und Länge der Sylben beachtet, d. h. die Melodie wurde schon den sogenannten deklamatorischen Anforderungen gerecht. Seine Melodie wurde dadurch eine wirklich kunstreich geschaffene.

Dass die Ausbildung des Melodischen auf diesem Gebiete auch den wesentlichsten Einfluss auf den andern Zweig seiner tonkünstlerischen Thätigkeit hatte, ergiebt sich von selbst. Als Setzer geistlicher Weisen tritt Senfl zuerst 1534 hervor. „Die Behandlungsart seiner Tonsätze," sagt Winterfeld, „zeigt das Streben, der Stimmverflechtung zugleich harmonische Bedeutung zu geben,

die Oberstimme nicht allein das durch ihre Stellung Hervortretende erscheinen zu lassen, sondern auch als das wesentlich Herrschende und Bestimmende, durch ihre Grundtonart das Gepräge des Ganzen wesentlich Bedingende."

Kommt bei ihm auch noch die Melodie als Tenor in einer Mittelstimme vor, so ist sie doch den übrigen beweglichen Stimmen gegenüber, in ernstem ruhigen Fortschritt freigehalten; die Wendungen der übrigen Stimmen sind meist frei erfunden und verdunkeln daher die Melodie viel weniger, als es noch bei Johannes Walter der Fall war. So ist bei Senfl ein entschiedener Fortschritt gegen Walter fühlbar.

Eine ganze Reihe von Meistern geringerer Bedeutung schliesst sich jenen beiden ersten bedeutenden an; ich nenne sie in der Reihenfolge, wie sie Winterfeld angiebt, ohne mehr als den Namen anzuführen, da sie durchaus keinen wesentlichen Fortschritt bezeichnen.

Zunächst Heinrich Finck, dann Georg Rhaw, der, obgleich nur ein Buchdrucker und Buchführer zu Wittenberg, wegen seines mit grossem Fleisse gesammelten Werkes von 123 Liedern für die gemeinen Schulen, das er 1544 herausgab, als bedeutend zu nennen ist. In diesem Werke kommen Tonsätze aller der Meister vor, die noch anzuführen sind: Martin Agricola, Balthasar Resinarius, Benedict Ducis, Sixtus Dietrich, Lupus Hellinck, Wolf Heintz, Johannes Stahl, Thomas Stolzer, Georg Forster, Stephan Mahu, Vogelhuber, Huldreich Bretel, Johann Weimann, Virgilius Hauck, Johann Kugelmann. Von allen diesen Männern, welche die erste Periode des deutsch-evangelischen Kirchengesanges bezeichnen, ist es nur von Senfl und dem letzgenannten Johann Kugelmann erweislich, dass sie auch Sänger gewesen sind; von dem ersten sind die Melodien zu:

„O Herre Gott begnade mich;"
„O allmächtiger Gott, Dich lobt der Christen Rott';"

und von dem letzteren:

„Nun lob' meine Seele den Herrn" und
„Allein Gott in der Höh' sei Ehr'."

Die Meister der zweiten Periode, welche in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fallen — die zweite Periode reicht überhaupt, wie schon erwähnt, von der Mitte des 16. bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts — fuhren auf dem zuletzt gebahnten Wege fort. Ihr Streben ging auf einen einfacheren Tonsatz hin, der eine harmonische Entfaltung der Singweise gestattet. Zu nennen sind hier:

Matthias le Maistre, ein Flamländer, in Italien unter dem Namen Maestro Matteo Fiammingo hochgeschätzt, Jacob Meiland, Gallus Dressler, Leonhard Schröter. Noch grössere Einfachheit hatte David Wolkenstein, der „Psalmen für Kirchen und Schulen“ herausgab, sich zur Aufgabe gestellt, und in der Vorrede dazu auch schon das Bedürfniss anerkannt, die Melodie immer in der Oberstimme zu haben. Unter den 64 Tonsätzen seines Werkes sind in 36 auch wirklich schon die Melodien in der Oberstimme.

Die durchgreifende Reform auf diesem Gebiete aber verdanken wir erst dem württembergischen Hofprediger, Dr. Lucas Osiander. Sein für die Schulen und Kirchen des Fürstenthums Württemberg bestimmtes und 1568 herausgegebenes Singebuch führt den Titel:

> „Funfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunktsweise also gesetzet, dass ein' ganze Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann.“

In einer einleitenden Zuschrift setzt er den Zweck seines Werkes auseinander. Er will, dass die Gemeine nicht bloss zu hören brauche, sondern der Gesang der Art sei, dass sie thätigen Antheil daran nehmen könne. Er unterscheidet den Choral, worunter er die melodieführende Oberstimme versteht, und die musica figurata, den Satz der übrigen Stimmen; diese sollen nicht so laut wie die Oberstimmen gesungen werden, auch solle der Chor, welcher besonders die musica figurata auszuführen habe, sich in Allem, Takt und Tempo, nach der Gemeine richten, „dass der Choral und die figurata musica fein bei einander bleiben, und beides einen lieblichen Concentum gebe, zur Ehre unsres lieben getreuen Gottes und zur Erbauung der christlichen Gemeine; Amen.“

Der wichtigste Schritt, den eigentlich schon Luther geahnt, aber noch aus Unkenntniss der eigentlichen Mittel nicht gethan hat, war für den wahren evangelischen Gemeinegesang geschehen. — In demselben Geiste arbeiteten nach Osiander am Ende des 16. Jahrhunderts in der zweiten Periode noch Samuel Marschall, Seth Calvisius, der 1597 ein Choralwerk, Harmoniae cantionum ecclesiasticarum herausgab, das bis 1622 fünf Auflagen erlebte; ferner: Bartholomäus Gese, die vier hamburgischen Organisten Hieronymus Prätorius, Jacob Prätorius, David Scheidemann und Joachim Decker; der in der Schule des Andreas Gabrieli zu Venedig gebildete Hans Leo Hassler, endlich Gotthard Erythräus, Andreas Raselius, Melchior Vulpius.

Die bis hierher genannten Meister der zweiten Periode haben sich durch einfachen und kunstvollen Satz der Melodien ausgezeichnet, welche früher für kirchlichen Gebrauch in grösseren Sammlungen zuzammengetragen worden. Die Männer, welche jetzt noch aus derselben Periode zu erwähnen sind, bereichern, ob als Setzer oder Sänger, den vorhandenen Schatz geistlicher Tonweisen durch neue. Meist finden wir Sänger und Setzer in ihnen vereinigt, auch wohl den Dichter noch, oder in beiderlei Eigenschaft schliesst sich der Tonkünstler an einen vor allen von ihm geschätzten Dichter, gewöhnlich einen heimathlichen. Zu nennen sind hier: Nicolaus Herrmann, Joachim von Burgk, Nicolaus Selneccer, Antonio Scandelli, Johann Steurlein, Matthias Gastritz und der bedeutendste des ganzen Jahrhunderts: Johannes Eccard, geb. zu Mühlhausen 1553, Schüler des Orlandus Lassus zu München von 1571—1574; 1583 oder 1585 ging er nach Königsberg als Vicekapellmeister, 1594 ist er hier Kapellmeister und wird 1608 in gleicher Eigenschaft nach Berlin berufen, wo er 1611 stirbt.

Er gab 1574 „Odae sacrae, zwanzig geistliche Gesänge zu 5 und mehr Stimmen heraus; 1577 und 1578 zwei andere Werke ähnlichen Inhaltes, 1589 25 vier- und fünfstimmige geistliche und weltliche Lieder. 1586 gab ihm Markgraf Georg Friedrich den Auftrag, über die Weisen der in Preussen gebräuchlichsten Kirchengesänge fünfstimmige Tonsätze anzufertigen. Er hatte dies Werk in zwei Theilen vollendet, wovon der erste 24 Tonsätze (unter 23 Nummern) enthielt über die Zeit- und Festlieder, der zweite 31 über Katechismuslieder, Psalmlieder, Lehr-, Bet- und Lobgesänge. Dieses Werk hat ihm vielleicht den Anstoss gegeben zu seinem überhaupt bedeutendsten um 1598 in zwei Theilen (in sechs Stimmbüchern) herausgekommenen Werke: „Preussische Festlieder durch's ganze Jahr, mit fünf, sechs bis acht Stimmen;" der erste Theil enthält 13, der zweite 14 Tonsätze. Sein Landsmann Ludwig Helmbold, von dem er 1596 20 lateinische Oden componirt herausgab, ferner Sebastian Artomedes, Georg Reimann, Peter Hagen, Georg Weissel und Valentin Thilo, die gleichzeitig mit ihm in Königsberg waren, hatten ihm die Dichtungen zu seinem Werke geliefert. In den Festliedern, die im Stile der Motetten geschrieben sind, hat Eccard einen inneren Zusammenhang zwischen dem Gemeinegesang und dem Kunstgesange hergestellt, indem er die Melodie in Form des Liedes, wie es also der wahre Gemeinegesang verlangt, zur Hauptsache machte, die Begleitung durch die übrigen Stimmen dagegen, so kunstvoll

sie an und für sich sein mochte, ganz der Hauptstimme unterordnete. Dieses Resultat, das er so vollständig erreicht, macht ihn zum bedeutendsten Meister des ganzen Jahrhunderts. Er war der Mann, der noch das Letzte des Gesanges, was Luther aus Mangel an passendem Neuen noch beim Alten gelassen, reformirte; die lateinischen Festlieder, für die Luther keinen deutschen Ersatz hatte, waren durch Eccard's deutsche Festlieder beseitigt worden. Schon in dieser Hinsicht erhält die von Luther bereits in hohem Grade angebahnte Bildung eines national-deutsch-evangelischen Kirchengesanges einen merkwürdigen Abschluss. Dazu kommt, dass Eccard durch die ausserordentliche Vollendung seiner Komposition in doppelter Hinsicht, der Melodie und der Harmonie, in der That das Höchste erreichte, was auf diesem Gebiete zu erreichen war. Er hat zwar fortübende Nachfolger gehabt in der von ihm gegründeten preussischen Tonschule, aber keinen weiterbildenden Schüler; in seinem Sinne konnte er von keinem spätern übertroffen werden, weil in diesem Keiner etwas ferner auszugestalten fand.

So bildet Eccard einen würdigen und wahren Abschluss der Periode. —

Mit diesem Meister beschliesse ich den zweiten grossartigen Entwickelungsgang, dem wir in der Geschichte der Musik begegnen. Palästrina ist für die italienische Kirchenmusik in seiner Person, was Luther und Eccard zuasmmen für die deutsche. Durch beide Theile ist die wahre Kirchenmusik im entsprechenden nationalen und konfessionellen Sinne begründet und bis zur Vollendung durchgeführt. Wir wenden jetzt unsere Blicke auf Italien zurück und forschen den Spuren und der Entwickelung der weltlichen Musik nach, die zuerst hier zu gewisser selbstständiger Bedeutung gelangt. Dies sei die Aufgabe der nächsten Vorlesung.

Sechste Vorlesung.

Mit dem Abschlusse der beiden ersten Abschnitte der zweiten Hauptperiode hört sowohl in Italien als auch in Deutschland, den beiden Hauptpflanzstätten der Musik in dieser Zeit, die Alleinherrschaft der Kirchenmusik auf; der dritte Abschnitt, der bis zu 1750 gesetzt wurde, bringt zum ersten Male die weltliche Musik als einen berechtigten Zweig der Kunst auf den Schauplatz, und wie

bisher die Kirche, so wird jetzt in Kurzem das Theater der Kampfplatz der Tonkünstler. Die Kirchenmusik hört darum nicht auf, noch weitere Phasen der Entwickelung durchzumachen, aber die Hauptkraft der Tonmeister concentrirt sich in der neu entstandenen Oper. Keine Gattung der Composition war leichter im Stande, insbesondere den lebendigen Sinn der Italiener zu reizen und einzunehmen, als gerade die Oper. Hatte auch das Volk durch die klassische Kirchenmusik eines Palästrina schon die Wirkung der Tonsprache empfunden, so blieb doch diese Wirkung durch die heiligen Grenzen der Kirche gebunden, stets auf demselben Gebiete des strengen Ernstes, und so tief sie bei wahrhaft empfänglichen, frommen Gemüthern sein konnte, so nahm sie doch eben nur das Allerinnerste des Menschen, das Herz, in Anspruch. Jetzt bot sich mit einem Male eine musikalische Richtung dar, die nicht die Empfindungen des Einzelnen subjectiv in Anspruch nahm, sondern ihm vielmehr objectiv, gewissermassen historisch, die Empfindungen Anderer vorführte, so dass an die Stelle der Erbauung, des Genusses, den bei der Kirchenmusik freilich nur der Empfängliche durch die innigste Hingabe an die Töne sich selber schafft, die gemüthliche Unterhaltung trat. Die Kirchenmusik hatte immer wiederkehrende bestimmte Texte und das Drama des Ritus war auch entsprechend dasselbe. Die Oper beschäftigte stets von Neuem Auge und Ohr, eine neue Oper brachte neue Scenerien, neuen Text, neue Art der Ausführung; der Sinn der Menge verlangt solche Abwechselung, und hält sie dort oft nur der heilige Zwang und die unbewusste Ahnung des Höheren gefesselt, so nimmt sie hier aus freiem Willen und mit klarem Bewusstsein des Vergnügens Theil, ist sie hier doch selbst der Richter, von dessen Urtheil der Künstler sein Geschick erwartet.

So liegt denn die Gestaltung der Musik dieses Abschnittes durchaus im menschlichen Charakter begründet, und so seltsam der schnelle Contrast des Weltlichen und Kirchlichen erscheinen muss, auf dem Gebiete der Musik ist er durchaus naturgemäss. Die Kirchenmusik im Allgemeinen hatte bereits den Standpunkt erreicht, auf welchem sie ihrem erhabenen Zwecke entsprach; eine wesentlich neue, bessere Gestaltung konnte sie nicht mehr erreichen; sollte also die Musik überhaupt noch Neues erreichen, so mussten ihr neue Bahnen gebrochen werden. Die weltliche Richtung hat der Musik diese Bahn eröffnet, auf der sie unaufhaltsam fortarbeitet, immer Höheres erstrebend und erreichend.

Darum bezeichnet die Entwickelung der weltlichen Musik von jetzt an auch die Entwickelung der Musik im Ganzen genommen; sie beherrscht das Feld, und selbst was noch die Kirchenmusik etwa der Form nach Glänzendes leistet, verdankt sie der weltlichen Musik, die freilich durch sie wiederum zur berechtigten Kunst herangebildet worden.

In diesem Sinne werde ich nun den vorliegenden Abschnitt betrachten, dass ich die Entwickelung der weltlichen Musik als massgebend in den Vordergrund stelle, dabei aber doch die bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik gebührend beachte.

Wie die Kirchenmusik ihr Dasein dem Bedürfnisse des Gottesdienstes verdankt, so ist die weltliche Musik ein natürliches Erzeugniss des Lebens, des geselligen Beieinanderseins der Menschen; jene wurde in durchaus richtiger Folge die zuerst Massgebende für die Entwickelung der Musik; denn die gelehrten und mit musikalischer Theorie vertrauten Männer waren nur unter den Dienern der Kirche zu suchen; die weltliche Musik wurde gerade als unheilig von diesen gemieden und musste lange ihr Dasein von den Fachleuten verachtet oder wenigstens unbeachtet zubringen, bis sie zu einiger Geltung gelangt. Darum bleibt sie naturkräftig ein wahrer Ausdruck des Lebens, eng mit diesem verwachsen, und greift, als sie sich einmal Bahn gebrochen, mit unwiderstehlicher Gewalt immer tiefer und tiefer in die Entwickelung des musikalischen Lebens ein, bis sie endlich die alleinherrschende wird und nur an ihren eigenen Fortschritten die Weiterbildung der gesammten Musik abmisst. Dies ist der Kampf zweier Prinzipien in der Musik des Natürlichen und Künstlichen, der Melodie und des Contrapunktes, ein Kampf, der einer höhern Wahrheit gemäss, zu Gunsten des Natürlichen ausfallen muss. — Die contrapunktische Seite der Kunst haben wir bereits auf italienischem Boden in höchster Blüthe verlassen. — In Deutschland sahen wir die ersten Spuren einer Berührung weltlicher und Kirchenmusik, indem die Volksweise dem evangelischen Kirchengesange als Quelle seiner Melodien diente, wie denn auch schon die berühmten niederländischen und italienischen Meister über irgend ein weltliches Lied, — wir erinnern uns noch jener Messen „zum bewaffneten Mann," u. s. w. — ihre kirchlichen Werke geschrieben hatten.

Zum ersten Male erscheint hier die weltliche Musik, wenn auch durchaus unselbstständig, nur im Dienste der Kirche, wenigstens

von den Tonmeistern beachtet und benutzt; sie beginnt somit einen Platz in dem künstlichen Gebäude der Musik einzunehmen; wir wenden uns jetzt ihrer speziellen Betrachtung zu.

Ich nannte oben die weltliche Musik ein natürliches Erzeugniss des Lebens, des geselligen Beieinanderseins der Menschen; ich kann mit anderen Worten, um meinem Ziele nahe zu kommen, sagen, des Volkslebens. In dem bunten Wechsel der vielfachen Beziehungen, welche die Menschen mit einander verknüpften, sei es durch Kampf, Spiel, Tanz oder Trinken, boten sich allerlei Veranlassungen, die Empfindungen durch Töne auszudrücken, ja selbst ein von Alters hergebrachter und vererbter Schlachtenruf kann als eine wenn auch rohe Art des Volksgesanges angesehen werden. Mag bei den germanischen Völkerstämmen, die ja ihre Barden, also gewiss auch Lieder und Volksweisen hatten, eine Art des Volksgesanges gewesen sein, mag Italien und Gallien in gleicher Weise gesungen haben, — als die Stürme der Völkerwanderung hereinbrachen, wurde manche Völkerschaft zerstört oder mit anderen vermischt, und an eine originelle Entwickelung des Volksgesanges war nicht zu denken; was aber jenes grosse Ereigniss etwa noch übrig gelassen, das verbannte endlich das Christenthum als heidnisch und ketzerisch.

So musste der Volksgesang auf neuer Grundlage sich wieder auf's Neue bilden; aber erst auf die Poesie gestützt, konnte er sich glücklicher entfalten und eine neue Aera beginnen. Unsere Nachrichten von national-deutschen Volksliedern reichen nur bis etwa an das Zeitalter Karls des Grossen. Forkel (Geschichte der Musik Bd. II. p. 36.) theilt uns ein Volkslied aus jener Zeit mit, welches den Sieg, den König Ludwig III. im Jahre 832 über die Normannen errungen; es heisst:

„Einen Kunig weiz ich,
Heisset Herr Ludwig,
Der gerne Gott dienet,
Weil er ihm's lohnet“ u. s. w.

Ebenso soll es am Ende des 8. Jahrhunderts Minnelieder, Spottlieder, Lob- und Ehrenlieder, Schlachtlieder, ja Teufelslieder gegeben und Karl der Grosse eine Sammlung aller solcher Volkslieder veranstaltet haben; indess ist das eben angeführte Siegeslied das einzige, was überhaupt aus jener Zeit erhalten ist. Leider aber ist von den Volksweisen zu diesen Liedern keine Spur mehr übrig und doch unterliegt es keinem Zweifel, dass dergleichen

existirt haben; denn Karl der Grosse, ein grosser Freund der Musik, liess sich von Eginhard, der später Karl's Tochter, Emma heirathete, auch eine lateinische Lebensbeschreibung Karl's geschrieben hat, oft auf der Harfe vorspielen oder ein Lied (Volkslied) vorsingen. —

Die ältesten Spuren von Volksgesängen, aber auch nur Bruchstücke von solchen findet Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, p. 4.) in den theoretischen Werken Franco's von Cöln und Beda's (genannt Pseudo Beda). Franco lebte um 1200, folglich sind jene Volkslieder in das 12. Jahrhundert zu setzen. Einer nicht viel späteren Zeit gehören auch jene weltlichen Melodien an, welchen sich, natürlich mit manchen Veränderungen, die Tonmeister des 14., 15., selbst noch des 16. Jahrhunderts als Tenor für ihre Kirchencompositionen bedienten; derart ist jene Melodie zum „bewaffneten Mann", l'homme armé, über die schon Dufay, Busnoys, Brumel, Josquin, der Spanier Morales, selbst Palästrina und im 17. Jahrhundert noch Carissimi Messen geschrieben haben sollen. Solcher weltlichen Melodien, die als Tenor gebraucht wurden, lassen sich aus den Kirchencompositionen der Meister noch manche anführen. Kiesewetter rühmt an diesen Melodien, die französischen Ursprungs sind, die bestimmte Auffassung der Tonart; entweder markiren sie die Dur- oder die Molltonart, d. h. die Tonarten, welche die Kunst erst im 17. Jahrhundert durch mancherlei Versuche herausgebracht hat; der gesunde Sinn des Volkes, der von den gelehrten Kirchentonarten keine Ahnung hatte, traf das Richtige von selbst, nur der natürlichen Eingebung folgend.

Eine gewisse Blüthe des weltlichen Liedes begann mit der Zeit der Troubadours (Trovatore Erfinder) im südlichen und nördlichen Frankreich und der Minnesänger in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert, die zu den Liedern, welche sie dichteten, meist auch die Melodien erfanden und sie selbst sangen oder von einem Minstrel singen liessen. Auch diese Weisen sind in der Dur- oder Molltonart geschrieben; von solchen französischen Liedern sind noch einige Melodien erhalten. Kiesewetter „Ueber den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter," in der allgem. musikalischen Zeitschrift 1838 No. 15, giebt sechs französische Gesänge von dem Provenzalen Faidit und den Troubadours Châtelain de Coucy und Thibaut, König von Navarra. Die Troubadours sollen auch, obgleich sie nicht Musiker waren, im Stande gewesen sein, ihre Gesänge zu notiren. Marcabrun, einer der ältesten provenzalischen

Troubadours rühmt sich, sein Gedicht sammt dem Tone über's Meer schicken zu wollen. (S. Friedr. Diez: Poesie der Troubadours. Zwickau 1828.) Indess alle diese Sänger waren bis jetzt nur Dilettanten; der erste Musiker, der weltliche Musik geschrieben, war Adam de la Hale aus Arras, der an dem Hofe des Prinzen Robert, Grafen von Artois lebte und 1286 zu Neapel starb. Derselbe hat mehrere Liederspiele (Jeux-partis) verfasst, in denen auch gesungen wurde. Aus einem derselben, Robin et Marion*) betitelt, werden uns einige Chansons von Kiesewetter mitgetheilt (Schicksale und Beschaffenheit u. s. w.). Der Inhalt des Liederspieles ist äusserst einfach, und giebt nur hier und da Gelegenheit zu einem Chanson. Am Schlusse singt der Menetrier (Sänger):

„Venez après-moi,
Venez le sentele (sentier),
L'es le bos (là est le bois)."

Nach Adam de la Hale finden wir noch von dem ebenfalls als Contrapunktisten und Componisten einer Messe (zur Krönung des Königs Carl V., 1364) in der zweiten Vorlesung erwähnten Guillaume de Marchault einige weltliche Melodien hinterlassen. (Kiesewetter a. a. O.)

Auch sogar in weltlichen contrapunktirten Gesängen zu drei Stimmen haben sich sowohl jene beiden Componisten, als auch ein gewisser Francesco Londino aus Florenz, um 1360 versucht, doch sind ihre Versuche noch höchst mangelhaft und stehen mit den Versuchen der übrigen Tonsetzer auf kirchlichem Gebiete damaliger Zeit durchaus nicht im Verhältniss. Von anderen, weniger bedeutenden Componisten, die ähnliche contrapunktische weltliche Gesänge verfertigt, ist keine Nachricht vorhanden.

Dagegen sind von Meistern der ersten niederländischen Schule, von Wilhelm Dufay,**) von Aegidius Binchois***) aus Binch bei Mons im Hennegau (einem Zeitgenossen Dufay's), von Antoine Busnoys†), Sänger Karl's des Kühnen, Herzog von Burgund um 1470, Johannes Regis††) und dem berühmtesten Meister der ersten

*) Ausser diesem giebt es noch: li gieux du Pelerin und la feuillée. Vergl. Abh. de la chanson en France en moyen age de Paris, in dem Annuaire historique 1837 und Gazette musical 1836. No. 51.

**) Je prends Congié de vos amours.

***) Ce moys de May, ce moys de May soyons liés e joyeux.

†) Dieu quel mariage.

††) S'il vous plaisist.

Schule, Josquin de Près, mehrstimmige Gesänge erhalten, in denen die contrapunktische Behandlung der Gewandtheit entspricht, die ich schon bei der früheren Besprechung dieser Periode an jenen Männern gerühmt habe. Von Busnoys und Regis sind einige mehrstimmig gesetzte französische Lieder und von Josquin eine ebenfalls contrapunktisch behandelte Volksweise, La Bernardina, in einer von Petrucci, der bekanntlich 1502 den Notendruck erfand, schon im Jahre 1503 veranstalteten Sammlung weltlicher Gesänge der niederländischen Meister, betitelt „Canti cento cinquanta" enthalten. Diese und eine ähnliche Sammlung von Petrucci, unter dem Titel „Odecaton", waren beide beliebt und gesucht, und ein berühmter Lehrer und Schriftsteller damaliger Zeit, Petrus Aaron, beruft sich bei Erklärung seiner Lehren unzählige Male auf Lieder dieser Sammlungen. —

Mit Dante's und besonders Petrarca's Dichtungen hatte der weltliche Gesang auch in Italien einen Aufschwung genommen. Zwar waren es nur Dilettanten, die die Verse jener Meister zur Laute sangen,*) aber dadurch entwickelte sich der italienische Gesang auf eine durchaus natürliche Weise und wurde im Grunde schon die später gleichfalls von Dilettanten erfundene Oper vorbereitet. Proben jener Dilettantengesänge sind nicht aufbewahrt.

Aus dem 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts wird uns von einer Art national-italienischer vierstimmiger Gesänge berichtet, die unter dem Namen Frottole (soviel als triviales Lied oder Gassenhauer) beliebt und ausserordentlich verbreitet waren. Die Texte dieser Frottole waren ähnlich den von den Niederländern bearbeiteten französischen Volksliedern, also leicht und oberflächlich ohne indess anstössig zu sein. Die Musik dazu hatte eine melodische Oberstimme und drei contrapunktische Stimmen darunter. Im hohen Grade wurde diese Gattung von Componisten, Fachmusikern, gepflegt; einen bedeutenden Namen finden wir aber unter ihnen nicht. Petrucci hatte von 1504—1508 neun Bücher solcher Frottolen gedruckt: ein Beweis für ihre Beliebtheit.

Im Anfange des 16. Jahrhunderts enstanden zwei neue Gattungen von mehrstimmigen populären Gesängen: 1) Canzoni villanesche, Villanellen oder Villoten und 2) Villote alla Napoletana.

---

*) Diese Dilettanten wurden deswegen cantori a liuto genannt, zum Unterschiede von den Fachmusikern, die cantori a libro hiessen.

Die erstere Gattung, Villote, eigentlich Bauernlied, schloss sich im Charakter an die Frottolen, die allmählich ganz verdrängt wurden, und gehörte eigentlich den geringeren Klassen der Gesellschaft an; die Villote alla Napoletana waren feiner von Inhalt, mehr in den besseren Kreisen einheimisch, dafür aber oft zweideutig, frivol. Eine andere Gesangsgattung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Balletto*) genannt, reihte sich dem Charakter nach an jene an und kam besonders auf, als die Villoten ihre grosse Beliebtheit verloren hatten. Die grösseste Bedeutung zunächst für die vornehmeren, gebildeteren Kreise, bald aber auch allgemein, erlangte das Madrigal, das um 1540 aus der venetianischen Schule Hadrian Willaërt's hervorgegangen war. Während man in der Dichtkunst unter Madrigal ein 8—12zeiliges Gedicht versteht, welches die Liebe und die Natur besingt, und mit einem zarten und witzigen Gedanken schliesst, bedeutete es in der Musik die Composition eines kurzen Gedichtes für 3, 4, 5, 6 und 7 Stimmen von mehr oder minder künstlicher Behandlung, wo die Melodiestimme immer frei erfunden war. Das Madrigal machte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Hausmusik der feineren Italiener aus und war bis zum Jahre 1700 vielfach von den grössesten Tonmeistern kultivirt;**) wir haben selbst von Palästrina berichtet, dass er zwei Bücher weltlicher Madrigale hinterlassen, und Lotti, Marcello, Scarlatti haben über 100 Jahre später noch Madrigale geschrieben.

Der Grund dieser ausserordentlichen Verbreitung des Madrigales ist darin zu suchen, dass es sowohl dem Inhalte als der Form nach alles Mögliche zuliess; daher auch Männer wie Palästrina und Orlandus Lassus sich gleich beim Erscheinen der Gattung darin versucht haben; eigenthümlich sind die geistlichen Madrigale, von denen Palästrina auch zwei Bücher hinterlassen und die das Bedeutendste sind, was auf dem Gebiete des Madrigales componirt worden.

Bei allen diesen Gattungen war das Merkwürdige, dass, obgleich sie eine Art Melodiestimme hatten und ihrem Charakter nach Lieder waren, doch alle auf mehrstimmigen Gesang gegründet waren, und dass der Einzelgesang so zu sagen, überhaupt ganz

*) Giacomo Gastoldi hatte 1597 zu Venedig Balletti à 5 voci herausgegeben.

**) Luca Marenzio, Sänger der päpstlichen Kapelle (starb 1599 im besten Mannesalter), war der berühmteste Madrigalencomponist. Melodisches Element ist durchaus in seiner Composition.

vergessen war und später erst von Neuem erfunden werden musste. Zwar soll schon 1539 bei Gelegenheit einer Vermählungsfeier in Florenz die Oberstimme in einem Madrigal von Einer Person, welche den Silen vorstellte und sich mit einer Violone selber begleitete, gesungen sein, während die übrigen Stimmen von Satyrn auf Blasinstrumenten vorgetragen wurden, man hatte aber hierbei durchaus nicht die Idee des Einzelgesanges. Diese Gewohnheit finden wir bei festlichen Gelegenheiten später allgemein. So heisst es, hat der berühmte Sänger Giulio Caccini*) bei der Vermählung des Grossherzogs Franz mit Bianca Capello 1579 in einem von Pietro Strozzi componirten Intermezzo die Rolle der Nacht mit Begleitung von Violen gesungen; ähnlich war es auch bei den Festen, die 1589 zu Florenz gefeiert wurden.

Durch Caccini endlich, der so oft in dieser Weise gesungen, wird nun der wahre Einzelgesang als Ausdruck bestimmter Empfindungen und Zustände wieder erdacht. Er gab 1601 zu Florenz seine in der Art geschriebenen Gesänge unter dem Titel: „Le nuove musiche" heraus, zu denen er in einer Vorrede eine Lehre des Kunstgesanges seiner Zeit, besonders der Vittoria Archilei giebt. Diese Gesänge enthalten vielfache Verzierungen, wie sie der italienische Gesang noch heute liebt und die ein rühmliches Zeugniss für die Kehlfertigkeit der damaligen Sänger liefern; eigentliche Melodien enthalten sie noch nicht, sie sind nur in recitativischer Form geschrieben.

Wir sind jetzt in der Darstellung des Gesanges so weit vorgeschritten, dass uns der nächste Schritt zur Oper führen muss. Die Gesangskunst war dahin gediehen, dass sie einer grösseren Aufgabe wohl gewachsen war, und zuverlässig hat dieses Bewusstsein der Reife zu höheren Leistungen auch die Veranlassung zum Schaffen der Oper gegeben.

Der Gesang macht die eine, wichtigste Seite der Oper aus; die Art der scenischen Darstellung, welche die andere Seite der Oper bezeichnet, führt uns auf eine kurze Entwickelung dessen, was früher bis zum Jahre 1600 hin auf diesem Gebiete geleistet worden.

W. Fink in seiner Geschichte der Oper giebt uns mancherlei Notizen über theatralische Vorstellungen aus verschiedenen Jahr-

*) Ausser Caccini, der überhaupt der erste berühmte Kunstsänger ist, waren in Florenz Jacopo Peri, Honufrio Galfreducci, Melchior Palantrotti und die erste Sängerin ihrer Zeit, die von allen Schriftstellern gefeierte Vittoria Archilei.

hunderten. Demnach waren die ältesten scenischen Spiele die sogenannten Esels- und Narrenfeste, bei denen man sich nicht schämte, das Heiligste in den Staub zu ziehen, besonders aber die Kirche und ihre Gebräuche lächerlich zu machen; die frivolsten Vorstellungen waren solche, in denen man selbst Gott und Engel als Personen auftreten liess. Frankreich war das Vaterland dieser beklagenswerthen Rohheiten. Die Narrenfeste dauerten bis in's 15. Jahrhundert hinein. In Deutschland hatte man es bei weitem nicht bis zur französischen Frivolität gebracht; die frühesten Spiele sind die Christkindesspiele, die in den sonderbarsten Vermummungen die Mutter Maria, das Christuskind u. s. w. vorstellten, ohne je die Heiligkeit der dargestellten Personen anzutasten.

Eine bessere Art der Darstellungen waren, besonders in Deutschland, die Mysterien, in welchen religiöse Gegenstände mit mehr Rücksicht auf Anstand und Sitte dargestellt wurden; die Franzosen bauten für diese Mysterien in Paris 1313 ein eigenes Theater. Musik und Gesang spielten bei diesen „göttlichen Comödien" immer eine Rolle, so wenig kunstgerecht sie auch noch entwickelt waren.

Bedeutender waren die von den Troubadours verfassten und aufgeführten Liederspiele, von denen ich schon früher gelegentlich gesprochen, besonders war es hier Adam de la Hale, der sich als Dichter und Sänger auszeichnete. Die grossen Feste an den Höfen italienischer Fürsten gaben ganz besonders Gelegenheit zu scenischen Darstellungen. So beschreibt ein mailändischer Schriftsteller, Tristan Chalco,*) in seinen Nuptiis ducum Mediolanensium die dramatischen Versuche bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs Galeazzo mit Isabella von Arragonien 1388 zu Mailand. Als Erfinder dieser Festspiele wird ein Edelmann, Namens Bergozzo Botta angeführt, der Componist der dabei vorkommenden Gesänge aber nicht genannt. Die Lyra fungirt hier als begleitendes Instrument.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts ahmte man zuerst den Mustern der alten klassischen Dramen nach; so erschien in dieser Zeit der Orpheo des Politianus, zu dessen Chören und Stanzen Zarlino, Willaërt's Schüler, 1574 im Auftrage der venetianischen Republik zu einer Aufführung vor Heinrich III. von Frankreich die Musik geschrieben haben soll.

---

*) F. Arteaga. La rivoluzioni del theatro italiano, 1783—1785. P. 211 ff. Uebers. von Forkel. Leipzig 1789.

Am Hofe der kunstliebenden Mediceer zu Florenz gedieh das Drama mit dazwischen gelegten Gesängen im Stile der Motetten und Madrigale ganz besonders; der Dialog des Stückes wurde gesprochen, die Chöre dagegen gesungen. Oft waren diese Chöre kleinere selbstständige Stücke, die als Intermezzi zwischen den Akten des Hauptdramas aufgeführt wurden; oft auch wurde der Gesang nur wie eine Zwischenaktsmusik eingelegt, die zur Erholung von der anstrengenden Aufmerksamkeit auf die Haupthandlung dienen sollte.

Als grössere Dramen aus dem 16. Jahrhundert werden unter anderen genannt: il Sacrifizio von Beccari gedichtet; eine favola pastorale, von bedeutender Länge, welche Alfonso della Viola (ein Zögling aus der venetianischen Schule) 1560 für den Hof von Ferrara componirt haben soll; ferner l'inconstanza della fortuna,*) 1564 zu Bologna im Palaste des Hauses Bentivoglio aufgeführt. Kiesewetter giebt in seinem bereits öfter genannten Werke: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges," p. 32 ff. die Beschreibung einiger Werke, die im Laufe des 16. Jahrhunderts zu Florenz bei festlicher Gelegenheit aufgeführt worden sind. Interessant ist dabei die Bemerkung der angewendeten musikalischen Instrumente. Bei einem im Jahre 1566 zu Florenz an einem Hoffeste ausgeführten Intermezzo, wo unter anderm Venus und Amor als handelnde Personen auftreten und die Verse jener acht-, dieser fünfstimmig (auf der Bühne nämlich von der handelnden Person und hinter der Scene von den übrigen Stimmen) gesungen werden, lernen wir folgende Instrumente kennen: 2 Gravicembali, 4 Violoni, 1 Leuto mezzano, 1 Cornetto muto, 4 Tromboni, 2 Flauti diritti, 4 Traverse, 1 Leuto grosso, 1 Sotto Basso di Viola, 1 Sopran di Viola, 4 Leuti, 1 Viola d'Arco, 1 Lirone, 1 Traverso Contraalto, 1 Flauto grande Tenore, 1 Trombone Basso, 5 Storte, 1 Stortina, 2 Cornetti ordinarii, 1 Cornetto grosso, 1 Dolzaina, 1 Lira, 1 Ribechino, 2 Tamburi.

Bei einem andern Iintermezzo vom Jahre 1591 (zur Vermählung des Herzogs Ferdinand Medici mit Christiane von Loreno aufgeführt) lernen wir manches neue Instrument im Orchester (il concerto) kennen: Leuti grossi e piccoli Chitarroni, Lire, Arciviolata Lira, Cetera, Mandola, Salterio, Arpe; verschiedene Violen, als Violino (oder Violina), Sopranin di Viola, Tenor di Viola, Basso

---

*) Arteaga, p. 216.

di Viola, Sotto-Basso di Viola, Viola bastarda, — sodann Traverse, Tromboni, Cornetti und Organo di pivette.

Als Componisten solcher Intermezzi traten unter Anderen auf: Luca Marenzio, der berühmte Madrigalendichter, Christoforo Malvezzi, Hofkapellmeister um diese Zeit zu Florenz, Emilio de Cavaliero, bis 1596 Intendant der Hofmusik zu Florenz, dann in Rom päpstlicher Secretär am Kollegium der Kardinäle, Jacopo Peri und Giovanni Bardi, aus dem gräflichen Hause von Vernio, der vom Papste Clemens VIII. später als Maestro di Camara nach Rom berufen wurde. Das Haus dieses letztgenannten, feingebildeten Cavaliers war, wie Doni, der ein Werk über die Musik der Griechen geschrieben hat, erzählt, der Sammelplatz aller Personen von Talent und eine Art blühender Akademie, wo die jüngeren Leute von Adel sich oft versammelten, um ihre Mussestunden in löblichen Uebungen und gelehrten Gesprächen zu verbringen, vorzüglich über Gegenstände der Musik; indem es der Wunsch der ganzen Gesellschaft war, jene Kunst, von welcher die Alten solche Wunder erzählten, wieder zu entdecken, so wie dieses mit so manchen anderen, durch die Einfälle der Barbaren verloren gegangenen Kenntnissen bereits gelungen war. Als Mitglieder der Academie Bardi's werden genannt: Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, ein musikalischer Schriftsteller. Man wurde bald darüber einig, dass irgend eine andere Art von Cantilene oder Gesangsweise, als die damals übliche, versucht werden müsse, bei der die Texteswort nicht unverständlich gemacht und der Vers nicht zerstört würde. —

Nach Doni soll es nun dem Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Physikers Galileo Galilei, zuerst gelungen sein, Melodien für Eine Stimme zu setzen; Caccini, über den ich früher schon Einiges in dieser Beziehung mitgetheilt, habe diese Art des Einzelgesanges bedeutend vervollkommnet; ebenso Jacopo Peri. Die Leitung jener Academie übernahm nach Bardi's Abgang Jacopo Corsi, der sich in enger Freundschaft mit dem berühmten Dichter Rinuccini verband. Von diesem gedichtet und von Peri componirt erblickte die erste Oper Daphne 1597 (oder 1595) zu Florenz das Licht der Welt. So war eine Versammlung, die nicht aus gelehrten Contrapunktisten, sondern nur aus ästhetisch gebildeten Männern und Künstlern bestand, die eigentliche Erfinderin der Oper. Die ganze Stadt soll bei der ersten Aufführung der neuen Oper entzückt gewesen sein. Der schon erwähnte Emilio de Cavalieri hatte gleichzeitig

mit diesen Bestrebungen, um die Musik der alten Griechen wieder aufleben zu machen, einige Schäferspiele componirt, die der neuen Oper in der musikalischen Behandlung sehr nahe kommen.

Von diesem Manne wurde auch die erste Veranlassung zu dem später für die Kirchenmusik wichtig gewordenen Oratorium gegeben. Als er wieder in Rom war, schrieb er ein grösseres Werk, ein allegorisch-moralisches Drama, von Laura Guidiccioni gedichtet: „Dell' anima e dell' corpo," und führte es in der Betstube (Oratorio) der Kirche della Valicella auf einer Bühne scenisch auf. Burney theilt eine Beschreibung dieses Werkes in seiner Geschichte der Musik mit.

Auf der von Rinuccini und J. Peri eröffneten Bahn der neuen Oper wurde eifrig fortgefahren. Kiesewetter a. a. O. p. 47, führt ausser dreien Schäfergedichten, componirt von Cavaliere (aus den Jahren 1590 il Satiro, und la disperazione di Fileno, beide von Laura Guidiccioni gedichtet, und aus dem Jahre 1595 il giuco della cieca), und ausser der neuen Oper Daphne und dem Oratorium Dell' anima e dell' corpo, noch vom Jahre 1600 Euridice, Gedicht von Rinuccini, Musik von Peri, an, ferner aus demselben Jahre eine Euridice von Caccini, dann il rapimento di Cephalo, gedichtet von Gabrielle Chiabrera, Musik (grösstentheils) von Caccini, 1607 Orpheo, eine Tragödie von Rinuccini, Musik von Claudio Monteverde, 1608 Arianna von denselben beiden Verfassern, endlich 1608 il ballo ingrato, eine Tanzoper von Claudio Monteverde.

Die Oper hatte somit ungefähr zu derselben Zeit, wo in Deutschland durch Eccard der evangelische Kirchengesang zu einer hohen Stufe der Vollendung erhoben war und in Italien durch Palästrina und seine Tonschule die Kirchenmusik ihre klassische Höhe erreicht hatte, in dem letzteren Lande eine feste Gestalt und sicheren Boden gewonnen und es war die Aufgabe der folgenden Zeit, sie zu grösserer Vollkommenheit zu bringen.

Ich kann diesen Abschnitt nicht schliessen, ohne zuvor noch einen Blick auf den weltlichen Gesang Deutschlands geworfen zu haben. Ich brauche hier nur wenig anzuführen, da in Deutschland, dem Lande des eigentlichen Volksliedes, die ganze weltliche Musik auf eine Geschichte des Volksliedes hinausläuft. C. F. Becker hat in seiner „Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert" unter der Ueberschrift Tonstücke für Gesang (p. 3—17) die Geschichte des deutschen Liedes vom Jahre 1350 etwa bis auf Haydn Reichard, Hiller hin behandelt und zum Theil durch Proben belegt.

An die ältesten Lieder des 14. Jahrhunderts schliessen sich die Arbeiten der Meistersänger des 15. und 16. Jahrhunderts an. Das Jahrhundert der Reformation hat viele Liedercompositionen und manche Sammlung derselben hervorgebracht; wichtig ist die Sammlung von Georg Forster (1540), die schon in der vorigen Vorlesung besprochen worden. Als Componist treten meist die Setzer geistlicher Lieder auf. Der Sammlung Georg Forster's folgen mehrere andere, wie z. B. von Jacob Meiland 1569, Scandelli 1570 u. A.

Da die Oper, wie wir in der nächsten Vorlesung sehen werden, aus Italien unmittelbar nach Deutschland gelangt ist, so begreift man leicht, dass die früheren scenischen Darstellungen in Deutschland, die ich schon gelegentlich erwähnt, keinen Einfluss auf eine etwaige Bildung einer nationalen deutschen Oper ausgeübt haben; vielmehr blieb die weltliche Musik Deutschlands bei dem einfachen Liede stehen.

Siebente Vorlesung.

Gelehrte und kunstliebende Dilettanten hatten in der Absicht, griechische Kunst und insbesondere die griechische Musik wieder in's Leben zu rufen, die Oper erfunden; die Aufgabe der eigentlichen Fachmusiker war es jetzt, die neue Gattung, von deren höherer Ausbildung und Vervollkommnung der Fortschritt der Musik überhaupt abhing, nach allen Richtungen hin künstlerisch zu erweitern. Die Oper begreift beide Theile der musikalischen Composition, Instrumental- und Gesangscomposition, und von dieser letztern sogar die höchste Gattung, die des dramatischen Gesanges, in sich; in dem Maasse, wie in jenen einzelnen Zweigen die Mittel verbessert und erweitert wurden, nahm auch die Oper an Vollendung zu. Die Oper stellte die höchsten Aufgaben der Composition; daher mussten auch die Meister, als sie die Bedeutung der Oper erst einmal erkannt hatten, in dieser Gattung ihren grössesten Ruhm suchen. So konnte es denn nicht fehlen, dass im Laufe der Zeit das Streben aller Tonkünstler sich auf dramatischem Gebiete concentrirte, und die Kirchenmusik von ihrer bevorzugten Stellung bedeutend verlor. Die natürliche Folge dieser Richtung war, dass einerseits die Grösse des Meisters mehr nach seinen

Erfolgen auf weltlichem als auf kirchlichem Gebiete bestimmt wurde, andererseits aber die Kirchenmusik, um dem durch die Oper an Effekt gewöhnten Geschmacke der Menge zu schmeicheln, immer mehr und mehr solcher Effekte von der weltlichen Musik lieh, und so selbst von der erhabenen klassischen Höhe Palästrina's herabstieg. Der am Ende der zweiten Hauptperiode eintretende Verfall der Musik Italiens hat nur in dieser gänzlichen Verflachung der Kirchenmusik und in dem bis auf die Spitze getriebenen Effekthaschen der Oper seinen Grund. Italien hatte seine Kräfte durch rastloses Arbeiten während des ganzen Zeitraums der zweiten Periode bis zum Uebermaasse erschöpft. Die deutsche Nation, die allerdings von Italien gelernt hatte, musste jetzt die Kunst, die sie ursprünglich schon von ganz anderen Principien aus erfasst und fortgebildet hatte, mit frischem Geiste beleben und ihr auf dem Grunde seiner eigenthümlichen nationalen Anschauungen eine neue Zukunft gründen. Gleichsam um die Reife dieser Nation für die hohe Aufgabe, die sie übernehmen soll, zu erweisen, giebt ihr das Schicksal zwei Männer am Ende dieser Periode, von denen der Eine, das Urbild eines national-deutschen Geistes, sich als die Grundsäule einer neuen Aera hinstellt, J. S. Bach, der andere aber durch eine Verschmelzung deutscher Tiefe und italienischer Weltlichkeit den rechten Uebergang zu einer von erhabenem Geiste getragenen weltlichen Musik bezeichnet, Georg Friedrich Händel.

In wenigen Umrissen habe ich Ihnen hier den Geist und die Bedeutung des dritten Abschnitts der zweiten Hauptperiode geschildert, deren ganzer Zeitraum im Wesentlichen nur die Geschichte der Oper in ihren ersten Entwickelungsstufen umfasst.

Indem ich nun specieller auf diesen Abschnitt eingehe, knüpfe ich an das an, was ich am Schlusse der letzten Vorlesung über die Oper gesagt habe.

Die ersten Operncomponisten waren Sänger, die, ohne einen wesentlichen Einfluss auf die eigentlich musikalische Seite der Oper auszuüben, sich damit begnügten, das Recitativ als den Schwerpunkt der Oper anzusehen; von einer Melodie oder etwas der Arie Aehnlichem war nicht die Rede; höchstens diente einige Coloratur im Recitativ dazu, die Bravour des Sängers glänzen zu lassen. Der instrumentale Theil der Oper lag erst recht im Argen; die grosse Zahl von Instrumenten, deren ich früher erwähnt, war keineswegs für irgend einen wesentlich höhern Zweck, etwa für eine charakteristische Färbung des Gesanges bestimmt, oder sollte

durch passendes Zusammenwirken der Oper eine grossartige Einleitung oder passende Zwischenmusiken geben; die ganze Aufgabe der Instrumente bestand in einer Begleitung der verschiedenen Gesangsstimmen im Einklange,*) so dass nur eine Verstärkung des Tones, die sogar oft und meist störend für den Sänger war, erzielt wurde. Die eigentliche Hauptsache für die Oper blieb, wenigstens so lange sie nur zu Aufführungen bei Festlichkeiten der Höfe und der reichen Städte diente, der Glanz der Ausstattung, die Mannigfaltigkeit und Pracht der Decorationen, pomphafte Aufzüge und dergleichen mehr. — Einen Umschwung des Geistes der Oper hatte auch Monteverde, den ich bereits als den Componisten dreier Opern für den Hof von Mantua angeführt, nicht hervorgerufen, trotzdem er der erste wirkliche Fachmusiker war, der sich mit Operncomposition beschäftigte und auf musikalischem Gebiete manches Neue eingeführt oder Altes verbessert hatte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Cremona geboren, in Mantua unter Marco Antonio Ingegneri gebildet, tritt er bereits 1582 als namhafter Tonkünstler auf. Die von Cyprian de Rore und dem bedeutendsten Meister der venetianischen Schule, Johannes Gabrieli, zuerst angebahnte Umfärbung (Chromatik) der alten Kirchentonarten, aus denen im Verlauf unsere heutigen Dur- und Moll-Tonarten hervorgingen, cultivirte Monteverde mit grosser Vorliebe. Zur Erreichung besonderer Effekte im Ausdrucke brauchte er häufig Dissonanzen und begann schon hier und da zu eben demselben Zwecke durch eine verschiedenartige Zusammenstellung der Instrumente besondere Klangfarben hervorzubringen. Er nennt sich selbst in der Vorrede zu seinen 1638 erschienenen Madrigalen den Erfinder des leidenschaftlichen Stiles; alle seine Neuerungen zielen auch auf diese allerdings ächt dramatische Ausdrucksweise hin, so jener häufige Gebrauch dissonirender Intervalle, chromatischer Verbindungen, mannigfach wechselnder rhythmischer Gestaltungen, endlich eine freiere Haltung der begleitenden Instrumente, so dass diese, statt der langen Noten des Gesanges, je nach dem Ausdrucke in Achtel- und Sechszehntheilen spielten. Monteverde hatte auch als Einleitung vor der Oper, statt der sogenannten Symphonie oder des Madrigales, eine Art Ouvertüre, Toccate genannt, erfunden, welche nicht vom Tone C. weicht und drei Mal vor dem Aufziehen des Vorhanges von allen Instrumenten

*) Man schrieb nicht einmal besondere Stimmen für die Instrumente.

ausgeführt wurde. So viele Wiedersacher diese Neuerungen Monteverde's fanden, waren sie doch zu sehr in der Natur der Sache begründet, als dass sie hätten unterdrückt werden können. Freilich war dieses Streben dem Kirchenstile Monteverde's weniger erspriesslich und bemerkenswerth ist die Aeusserung Winterfeld's (J. Gabrieli, pag. 58, II. Th.) in dieser Beziehung: „Als Erneuerer auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst, auf dem er sich nicht heimisch fühlte, vermögen wir ihn nicht anzuerkennen. Seine geist- und sinnreichen Erfindungen, aus seinen Aufgaben nicht lebendig hervorgeblüht, sondern als schimmerndes Gewand ihnen angelegt, dienten der heiligen Tonkunst ebenso oft zum Verderben, als zur Förderung; seine artigen, kleinen, zwischen die Vesper (der heiligen Jungfrau) hinein gewebten Motetten sind die ersten Vorläufer jener gesucht zierlichen, tändelnden, seichten Behandlung, nicht etwa nur in gleicher Art gedichteter, frömmelnder, geistlicher Gesänge, sondern auch der erhabensten, tiefsinnigsten Schriftworte, wie wir sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorwalten sehen. Weil er hier weniger ein Inneres zu offenbaren, als seiner Zeit zu gefallen strebte, sind seine geistlichen Werke früh veraltet, so wie seine modischen Zierlichkeiten allmählig den Reiz der Neuheit verloren."

Auf dem Gebiete der Oper hatten Monteverde's Schöpfungen so lange Anklang, als es noch keine hervorragenderen gab, und da ausser dem Bologneser Girolamo Giacobbi, der im Jahre 1610 die Oper Adromeda geschrieben, und ausser dem Florentiner Marco da Gagliano, der 1616 die Daphne des Rinuccini in Musik setzte und ebenfalls 1616 mit Giacobbi und dem Römer Quagliati desselben Dichters Eurydice componirt hatte (alle diese Werke waren für Bologna bestimmt), während der vier ersten Jahrzehende des 17. Jahrhunderts kein namhafter Tonkünstler für die Oper auftrat, so beherrschte Monteverde ohne Widerspruch das Feld derselben. Noch 1640 wurde seine Arianna, die aus dem Jahre 1608 stammte, in Venedig aufgeführt. In seiner Stellung als Kapellmeister an der berühmten St. Marcuskirche, die er seit 1613 bekleidete, schrieb er neben manchen kirchlichen Werken,*) insbesondere die Opern: Proserpina rapita (1630), Gedicht von Strozzi, l'Adone (1639) Gedicht von Vendramin, il ritorno d'Ulisse in patria, Gedicht von Gia-

*) Seine berühmtesten Werke, die oben erwähnten Vesperspalmen in Motettenform, fünf an der Zahl, sind im Jahre 1610 zu Venedig erschienen.

como Badoaco (1641) und l'incoronazione di Poppea (1642), Gedicht von Businello. Später als 1642 finden wir kein Werk seines Namens, wahrscheinlich ist er in diesem Jahre gestorben, er musste bereits ein hohes Alter erreicht haben, da er schon 56 Jahre lang als schaffender Künstler gewirkt hatte.

So wenig nun in den ersten Jahrzehenden dieses Jahrhunderts die Oper einen wesentlichen Aufschwung nahm, so tritt sie doch aus dem schon früher erwähnten Grunde, dass an ihr, als der dankbarern und neuen Richtung, die Tonkünstler gern ihre Kräfte versuchten, in den Vordergrund; die Tonsetzer auf kirchlichem Gebiete während dieses Zeitraumes, die ich schon im Anschluss an Palästrina nannte, haben entweder, wie die aus römischer Schule hervorgegangenen, besonders Allegri, in dem klassischen Geiste weiter gearbeitet und nur in der Form Manches Neue geschaffen, oder wie die Venetianer durch Erfindung eines glänzenderen Stiles und Einführung der begleitenden Instrumente für die Kirchenmusik (durch Johannes Gabrieli) theilweise schon dem weltlichen Stile vorgearbeitet.

Welchen Einfluss die venetianische Schule auf die Oper gehabt, ist bereits durch Monteverde klar geworden, der sich im Wesentlichen an die Heroen derselben, an Cyprian de Rore und Johannes Gabrieli anschloss. Der weltliche Stil sagte, um dies gleich hier zu erwähnen, überhaupt dieser Schule so zu, dass die späteren Meister derselben auch zu den bedeutendsten Operncomponisten zählen.

Die Epoche Monteverde's war in jeder Beziehung eine Uebergangsperiode in der Musik, die Zeit der Vorbereitung für eine höhere Stufe der Oper; selbst die Bestrebungen Monteverde's tragen noch in dem Zuviel oder Zuwenig seiner Mittel diesen Charakter. Die wichtigsten und bedeutungsvollsten Neuerungen, die in jenem Zeitraume angebahnt wurden, ihre praktische Anwendung in der Oper aber erst nach 1640 fanden, gingen nicht aus den dramatischen Versuchen der Componisten, sondern gerade aus den neuen Schöpfungen zweier berühmter Meister des Kirchenstiles hervor. Ludovico Viadana und Giacomo Carissimi, Männer, die nie eine Oper geschrieben, hatten der eine durch Erfindung der sogenannten Kirchen-Concerte, der andere durch Erfindung der Kammercantate, Verbesserung der dramatischen Recitation und Anwendung der Instrumente, besonders zu Ritornellen und Zwischensätzen, der jungen Oper Mittel und Wege gezeigt, auf denen sie sich um Vieles ver-

vollkommnen könne. Die Kirchenconcerte Viadana's vom Jahre 1597 waren Compositionen für 2, 3 und 4 Stimmen, welche Cantilenen sangen und zur Füllung der Harmonie gewöhnlich die Orgel als begleitendes Instrument hatten. Viadana hatte diese Concerte, wie er dies selbst in der Vorrede dazu angiebt, zu dem Zwecke geschrieben, „damit einem jeden Sänger Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, dessen Ausführung ihm Ehre bringe. Die Concerte sind nicht allein für jede einzelne der vier Singstimmen gesetzt, sondern auch für jede derselben gleich und ungleich gepaart und in mannigfacher Verbindung bis zu 3 und 4 Stimmen." Er beabsichtigte durch diese Compositionen den schlechten Gebrauch mancher Cantoren abzuhelfen, die zur Orgel zwei oder drei oder auch wohl nur eine einzige Stimme wollten singen lassen und diese nun aus einem mehrstimmigen Satze herausnahmen, dessen Stimmen untereinander alle in der engsten Verbindung standen, so dass z. B. eine herausgenommene Stimme weder eine melodische Führung hatte, noch wegen vieler langen Pausen u. s. w. überhaupt angenehm zu singen war. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen entweder ganz fehlten oder auf das Unangemessenste durcheinander gestellt waren.*) Das Ueberraschende, Neue und für die spätere Oper so Wichtige in jener Gattung war, dass sie zum ersten Male wirkliche von vornherein beabsichtigte Melodie enthielt, nicht solche, die etwa zufällig aus der harmonischen Verbindung der einzelnen Stimmen hervorgegangen war.

Es bedarf kaum einer Erwähnung, dass diese Neuerung eigentlich nachher den ganzen Kern der Oper ausmachte, und wenn man will noch bis auf den heutigen Tag das charakteristische Element der italienischen Oper ist.

So bedeutend Lud. Viadana's Erfindung der Melodie in der Folge für die Oper wurde, so fällt doch die Wirksamkeit dieses Meisters noch zu sehr in die erste Jugendzeit derselben, als dass eine so durchgreifende Neuerung, wie die Melodie sie verlangte, gleich hätte Platz greifen können, um so mehr da Viadana, wie erwähnt, selbst keine Opern schrieb, also durch lebendiges Beispiel nicht wirken konnte. Mehr direkten Einfluss hatte der zweite

*) Zu erwähnen ist noch bei diesem Meister, dass ihm gewöhnlich die Erfindung des Generalbasses zugeschrieben wird; Winterfeldt in J. Gabrieli, 2. Theil, widerlegt diese Annahme.

jener Männer, Carissimi,*) der zwar gleichfalls nicht Operncomponist war, aber während einer langen Reihe von Jahren seine bedeutenden Verbesserungen in einer Gattung der Composition, welche der Oper sehr nahe kam, der sogenannten Kammercantate, vielfach zur Anwendung brachte. Diese Art der Cantate mit selbstständig concertirenden Stimmen, an äusserer Form durch dramatische Recitation und dramatische Melodie der Oper ähnlich wie dem Oratorio,**) dem inneren Charakter nach durch ernsten kirchlichen Inhalt dem letzteren entsprechend, aber viel weniger umfangreich als dieses, war von Carissimi in dieser Form erfunden, um eine Verschmelzung des strengen und steifen contrapunktischen Stiles und des neuen leichteren weltlichen zu bewirken; beiden entlehnte er das Gute, was sie enthielten, jenem das Würdige, Erhabene und künstlerisch Abgemessene, diesem das Angenehme, Lebendige, Ausdrucksvolle. Er erreichte seinen Zweck, den er sich zur Lebensaufgabe gemacht, vollkommen. Der dramatische Ausdruck wurde wahrer und lebendiger und die Form des Recitativs dem dramatischen Ausdruck entsprechender, dem Gesange gab er eine frischere melodische Bewegung, grössere Anmuth im Ariosen, so dass die später entstandene, sogenannte Arie durch ihn zuerst begründet ist; er wechselte mit Recitativ und Cantilene ab, und fügte auch hier und da Verzierungen und Coloraturen ein; die Instrumente benutzte er concertirend in den Ritornellen und Zwischensätzen. Die allgemeine Form hielt er, gegenüber der Dilettantenoper, stets auf künstlerischer Höhe. Diese allseitigen Vorzüge, die beiden jetzt herrschenden Stilen vollkommene Gerechtigkeit widerfahren liess, mussten natürlich allgemein mit Enthusiasmus begrüsst werden. Nicht allein, dass man Carissimi auf's Höchste ehrte und dem durch seine grossartigen, im Stile Palästrina's für drei und vier Chöre geschriebenen Messenwerke zu Rom hochgefeierten Orazio Benevoli ebenbürtig zur Seite stellte, bezeigte man ihm die grösseste Anerkennung dadurch, dass man in Kurzem seine Erfindungen und Verbesserungen in die Oper aufnahm

*) Carissimi war im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Padua geboren. Einige nehmen als Jahr seiner Geburt 1584 oder 1585, Andere 1600 an. Seit 1635 war er einflussreich für die Tonkunst. Er starb um 1680, nachdem er lange die Kapellmeisterstelle an St. Appollinare in Rom bekleidet hatte.

**) Oratorien hatte Carissimi auch geschrieben. Rochlitz in seinem Werke für „Freunde der Tonkunst" giebt eine Probe aus seinem Oratorium „Jephta", die höchst gelungen genannt zu werden verdienen.

und die Kammercantate allgemein als Unterhaltungsmusik für den häuslichen Kreis einführte. So ist Carissimi für die Entwickelung der Oper Epoche machend. Haben wir während der ersten vierzig Jahre des 17. Jahrhunderts nur ausserordentlich wenige Opern-Componisten zu nennen gehabt, so wird jetzt die Zahl derselben (die alle auf Grund der Verbesserungen Carissimi's arbeiteten) um so beträchtlicher. Man hört jetzt auf, die Oper bloss für die Höfe und grossen Städte zu bestimmten Festlichkeiten zu schreiben, sie wird dem grössern schaulustigen Publikum in eigends dazu erbauten festen Theatern zugänglich. Wir wissen, dass in Venedig von 1637—1700 gegen 357 Opern von vierzig Tonsetzern aufgeführt worden sind,*) in Bologna von 1601—1700 mehr als siebzig von dreissig Componisten, Wien soll, wie Kiesewetter mittheilt, keiner der beiden Städte nachstehen, im Fache des Oratoriums aber, das auch mit der Zeit an Verbreitung gewann, alle übertreffen. Leider ist fast von allen Werken kaum mehr als der Name des Componisten auf uns gekommen. Burney, der Italien, Deutschland und Frankreich bereist und aus allen öffentlichen und Privatbibliotheken gesammelt hat, führt nur im vierten Bande seines Werkes einige, noch dazu ziemlich schwache Proben von Cavalli, Cesti und Bontempi an; der Grund liegt theilweise darin, dass die Werke selten gedruckt wurden. Von dieser Zeit an, also von der Mitte des 17. Jahrhunderts, finden wir die genaue Scheidung der verschiedenen Stile für Kirchen-, Kammer- und Opernmusik. Die Kammermusik, die ihrem heutigen Begriffe nach sich zuerst bei den Franzosen fand, ihre ersten Anfänge aber den concertirenden Ritornellen und Zwischensätzen Carissimi's verdankt, werden wir später Veranlassung haben, genauer in's Auge zu fassen. Zunächst beschäftigt uns die Zukunft der Oper Italiens nach Carissimi. Dieser vortreffliche Tonkünstler hatte auch durch gute Schüler dafür gesorgt, dass sein Werk kräftig gefördert werde. Bassani, Buononcini, Cesti und Alessandro Scarlatti sind als bedeutende Tonsetzer, und mit Ausnahme Buononcini's als hervorragende Operncomponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu nennen. An diese Schüler Carissimi's reihen sich Ferrari, Francesco Cavalli, Colonna, Legrenzi, Marcantonio Ziani, Pistocchi und viele Andere.

---

*) In Marpurg's historisch-kritischen Beiträgen 2. Bd., 1756, sind die in Venedig von 1637—1730 aufgeführten Opern angegeben.

Die bereits seit 100 Jahre berühmte Schule Venedigs bildete sich neuerdings nach Carissimi und die nun mehr in den Vordergrund tretende neapolitanische ist fast unmittelbar durch seinen Schüler Scarlatti von ihm herzuleiten.

Von den Meistern der venetianischen Schule, deren hervorragendste ich in der vierten Vorlesung genannt habe, sind Lotti und Caldara auch namhafte Operncomponisten gewesen. Johannes Gabrieli, der schon 1612 starb, hat sich seinen grossen Namen nur auf dem Gebiete der Kirchenmusik erworben, doch habe ich schon gelegentlich erwähnt, dass Monteverde in der Chromatik des Tonsystems und in der Instrumentation Manches aus Gabrieli's kirchlichen Werken für die Oper übertragen hatte. Auch Benedetto Marcello, der 1680 zu Venedig geboren, eigentlich ein Staatsmann war, hat, obgleich nur Dilettant, sich als kirchlicher Tonsetzer einen bedeutenden Namen erworben,*) Opern hat er nicht geschrieben. Lotti hatte die berühmte Organistenstelle an der Markuskirche in Venedig inne, wurde 1718 mit seiner Gattin, einer Sängerin Santa, gebornen Stella, an den Dresdener Hof berufen. Ein Jahr darauf kehrte er nach Venedig in sein früheres Amt zurück, wurde 1733 Kapellmeister und starb 1740. Das Jahr seiner Geburt ist nicht genau bekannt, doch muss es etwa in die sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts fallen, da er um 1684 seine Studien zu Venedig machte. Lotti, mit einem wackern Operncomponisten Francesco Gasparini gleichzeitig Schüler des Legrenzi, der seit 1685 Kapellmeister an der Marcuskirche und gleichfalls Operncomponist war, hat besonders bis zum Jahre 1719 hin sich um Venedig's Theater durch eine grosse Zahl von Opern, die übrigens auch in ganz Italien gegeben wurden, verdient gemacht. Indessen stehen seine kirchlichen Werke bei weitem höher, er ist Meister aller Arten des Kirchenstiles; sein achtstimmiges Crucifixus ist eins der hervorragendsten Werke der italienischen Kirchenmusik. Sein Stil ist trotz aller contrapunktischen Gelehrtheit ein Muster reiner harmonischer Verbindungen; er trägt schon, obgleich der venetianischen Schule angehörig, den Charakter des sogenannten schönen Stiles der neapolitanischen Schule. Der deutsche Dresdener Kapellmeister Hasse, ein berühmter Schüler Scarlatti's und ein höchst rigoroser Kritiker, stellte die Leistung Lotti's sehr hoch.

---

*) Sein Hauptwerk sind 50 Davidische Psalmen, die er zum ersten Male in der italienischen Uebersetzung bearbeitete; sie sind vielfach herausgegeben.

Caldara endlich, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien als Vicekapellmeister und Lehrer Kaiser Karls VI. lebte, war einer der trefflichsten Tonsetzer seiner Zeit für die Oper und auf kirchlichem Gebiet, und ist noch als einer der letzten bedeutenden Meister der venetianischen Schule zu nennen.*)

Die von Paolo Colonna zu Bologna gestiftete bolognesische Schule hat sich zwar durch keine eigenthümliche charakteristische Richtung, wie die römische, venetianische und neapolitanische hervorgethan, sie weist aber in ihrem Gründer Colonna und dessen vortrefflichen Schüler Giovanni Maria Clari zwei Tonsetzer auf, die sich vorzüglich um Bologna's Oper Verdienste erworben haben, aber auch im Fache der Kirchenmusik**) Treffliches leistete. Noch mehrere Componisten, die ich theilweise schon genannt, sind aus Bologna hervorgegangen, so der 1718 in Rom gestorbene ausgezeichnete Kirchencomponist im Stile Palästrina's, Thomaso Baj, ferner die Operncomponisten Buononcini, Pistocchi, Gabuzio, Aldrobandini u. A. m.

Die eigentliche Glanzepoche der italienischen Musik wird durch den trefflichsten Schüler Carissimi's, Alessandro Scarlatti am Ende des 17. Jahrhunderts angebahnt und durch die von Scarlatti gegründete neapolitanische Schule unter Durante, Leonardo Leo, Gaetano Graeco u. A. während der ganzen zweiten Hauptperiode erhalten, bis durch die grossartigen Werke Händel's und Bach's die Herrschaft der Musik dauernd auf Deutschland übergeht und die italienische Musik durch den übertriebenen Hang nach äusserem Sinnenreize immer mehr zur Trivialität herabsinkt. Um diesen Verlauf der musikalischen Richtung deutlich zu erkennen, einerseits die Vorzüge der neapolitanischen Schule, andrerseits aber auch die Nachtheile zu ermessen, die durch dieselbe Schule begründet werden, müssen wir einen Blick auf die Verfassung der Oper werfen (die namentlich bei den Italienern genau den jedesmaligen Stand des musikalischen Geschmackes bezeichnet), wie sie durch den Einfluss Carissimi's gestaltet worden und wie sie Scarlatti vorfand. — Das Recitativ fängt an, sich dem natürlichen Accente der Deklamation zu nähern und erlaubt sich auch schon einige Modulation

*) Kiesewetter rühmt von diesem Meister, dass man seine Partituren nicht betrachten kann, ohne die Leichtigkeit in der kunstvollen Textur und die Reichhaltigkeit der Erfindung zu bewundern, sowie dass Jedermann bei Ausführung seiner Werke von der Anmuth seiner Motive und deren treffenden Ausdruck ergriffen werde.

**) Das Archiv des Domes zu Pisa bewahrt viele von Clari's Werken auf.

in der begleitenden Harmonie; das Arioso, zum Theil schon eine dramatisch ausdrucksvolle Melodie, giebt den Bravoursängern durch mancherlei Coloraturen Gelegenheit, ihre Fertigkeit zu zeigen. Die Begleitung, immer noch der schwächste Theil der Oper, besteht in einem blossen unbezifferten Basso continuo. Das Ritornell findet sich mit Violine am Schlusse des Ariosos oder in Zwischensätzen. Chöre kommen selten und dann am Schlusse der Acte vor. Im Wesentlichen erkennen wir hier dasselbe, was Carissimi in seinen Kammercantaten zuerst angewendet. Cavalli und Cesti, der letztere ein Schüler Carissimi's, haben ihre Opern in solchem Stile geschrieben, und darum mit dem Jahre 1640 etwa eine gewisse Epoche für die Oper begründet. Die äussere Ausstattung der Oper war je nach den Mitteln der Aufführenden mehr oder weniger glänzend.

Scarlatti, noch in höchstem Lebensalter Carissimi's dessen Schüler, bezeichnet eine neue, grössere Epoche für die Oper und überhaupt für den ganzen musikalischen Stil. Scarlatti war um 1650*) zu Neapel oder auf Sicilien geboren. Als er zu Carissimi kam, dessen Ruf ihn nach Rom zog, war er bereits ein trefflicher Klavierspieler und tüchtiger Tonsetzer; sein bedeutendes Talent und sein liebenswürdiges Betragen erwarben ihm die Gunst seines Meisters in so hohem Grade, dass ihm dieser wahrhaft väterlich gesinnt wurde und ihn mit der grössesten Sorgfalt in die tiefsten Geheimnisse seiner Kunst einweihte. Wahrscheinlich erst nach dem Ableben seines Lehrers, im Jahre 1680, begab er sich auf Reisen, um den Zustand der Kunst und der Künstler in den grösseren Städten und an den grossen Theatern kennen zu lernen. Besonders Venedig mit seiner Künstlerschule studirte er genauer und nahm manches Treffliche aus der freieren Richtung derselben auf und milderte dadurch Anderes, was er in der römischen Schule zu strenge gefunden. Bei seinem gediegenen Urtheile erkannte er die Mängel seiner Zeit und sann auf Abhülfe. — München und Wien besuchte er auch und hat in Wien, das schon seit vielen Jahren die italienische Musik begünstigte, mehrere Opern und kirchliche Werke mit grössestem Beifalle zur Aufführung gebracht. Mit reichen Erfahrungen kehrte er, einem Rufe als Ober-Kapellmeister nach Neapel folgend, in sein Vaterland zurück. Zu Neapel begann die höhere Wirksamkeit dieses bedeutenden Mannes sowohl als Componist wie als Lehrer; in ersterer Beziehung hat er, wie man angiebt,

*) Nach anderer Angabe auch 1658.

109 Opern und gegen 400 Cantaten, 200 Messen, viele Motetten und mehrere Oratorien geschrieben; in letzterer hat er den Grundstein zu der berühmten neapolitanischen Schule gelegt. Unter seinen vorzüglichsten Opern werden genannt: Theodora (1693), Pyrrho e Demetrio (1694), il Trionfo della liberta (1707), Carlo Re d'Alemagna (1716), Telemaco (1718), Turno Aricino (1720) u. s. w.; als seine bedeutendste Oper wird Principessa fidele aus dem Jahre 1724 angeführt. Im Jahre 1725 beschloss Scarlatti sein an Erfolgen reich gesegnetes Leben. Er war der ächte Schüler und Nachfolger Carissimi's; was dieser Meister beabsichtigt und schon zum Theil glücklich erreicht hatte, das vollendete Scarlatti im hohen Grade und vorzüglich verschmolz er durch sein Streben, aus allen Schulen das Vorzüglichste zu wählen, die alte strenge kirchliche Richtung mit der angenehmeren weltlichen, so dass er der wahre Gründer des sogenannten schönen Stiles ist, welcher, gegenüber dem klassischen Stile Palästrina's und der römischen Schule, die neapolitanische Schule im eigentlichen Sinne repräsentirt. Der Einfluss, den Scarlatti auf die Musik ausübte, ging weit über die Grenzen der neapolitanischen Schule hinaus, man bemühte sich allgemein in seinem Geiste zu schreiben. In Bezug auf seine Verdienste um die Tonkunst sagt man,*) er sei ebenso gross, in den Künsten des höheren Contrapunktes als in dem Dramatischen gewesen, das er mit einem Geschmacke, der ein Jahrhundert überflügelte, in jeder Hinsicht treffender und sinniger machte. Das Recitativ brachte er zur höchsten Vollendung, verschönte es durch obligate Instrumentalbegleitung und hauchte lebendigen Ausdruck in die angenehmen, leicht fasslichen Bewegungen desselben; dem Arioso gab er die Form der Arie, indem er einen zweiten Theil einführte und den ersten nach diesem noch einmal eintreten liess. Auch soll er der Erste gewesen sein, der eigene Ouvertüren jeder Oper voranschickte, während es sonst Sitte war, vor der Oper eine Ouvertüre des damals in Paris berühmten Lully aufzuführen.**) Dieser Angabe widerspricht aber Kiesewetter, indem er behauptet, schon aus der Zeit vor Scarlatti Opern mit eigenen Ouvertüren auf der kaiserlichen Hofbibliothek gefunden zu haben. Ebenso, meint Kiesewetter, habe man auch die Arie mit der Wiederholung vor Scarlatti gehabt. Lindner führt in seiner Geschichte der ersten

*) W. Fink, Geschichte der Oper, pag. 151.

**) Rousseau, Dict. de Musique, Art. Ouverture.

stehenden deutschen Oper den Kapellmeister Steffani als denjenigen an, der schon vor Scarlatti die Arie in seinen Opern angewendet.

In Scarlatti's drei vortrefflichen Schülern Durante, Leonardo Leo und Gaetano Graeco erreicht die neapolitanische Schule und durch sie die gesammte italienische Musik den Gipfelpunkt ihrer Ausbildung; sie beherrschen die Periode des schönen Stiles. Was einerseits an Vollendung der Form, Gewandtheit des Contrapunktes, Reinheit der harmonischen Verbindungen, andererseits an Weichheit und Eleganz des Ausdruckes, sanftem Flusse der Cantilene zu erreichen ist, das finden wir bei jenen Meistern, deren hervorragendster im Allgemeinen Leonardo Leo, Durante dagegen, der nie für die Oper gearbeitet, speciell auf kirchlichem Gebiete ist. Der Kirchenmusik insbesondere geben sie den Charakter weltlicher Weichlichkeit und rauben ihr dadurch die frühere Hoheit. Scarlatti missbilligte dieses Verfahren im höchsten Grade. Kiesewetter charakterisirt die Vorzüge und den Nutzen, welchen diese Schule der dramatischen Musik gebracht, in folgender Weise ausserordentlich treffend: „Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie und bessere Gestaltung der Arie ist durch sie erzeugt. Die Rhythmopöie insbesondere war bisher noch wenig geordnet; es scheint, dass man bis dahin kaum deren Bedürfniss deutlich gefühlt hatte; die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war gewöhnlich zu kurz, daher die Cadenzen zu häufig und ausser dem Ebenmasse; die Arie war (trotz der von Scarlatti angebrachten Vergrösserung) zu kurz, daher zu schnell vorübergehend, um den Eindruck, den sie wohl erregen konnte, durch zweckmässige Wiederholung der bedeutendsten Motive in der Seele des Zuhörers zu verstärken und zu befestigen. Die neueren Neapolitaner verlängerten sowohl die Phrase als die ganze Arie. Sie erweiterten das Ritornell aus dem guten Grunde, um den Zuhörer auf den folgenden Gesang desto mehr vorzubereiten, ja — um desselben Erwartung zu spannen. Sie eröffneten sodann die Arie mit der Hauptmelodie, auf welche ein zweites, auch wohl drittes Nebenmotiv folgte; solche wurden in verwandten Tonarten in verschiedenen Wendungen ausgeführt, dann noch einmal im Hauptttone wiederholt, und hierauf nach der sogenannten Cadenz, mit einem passenden Instrumentenspiele, meistens aus dem Motive des Anfangs-Ritornelles, wurde der erste Theil geschlossen; der zweite bestand aus einem kurzen Satze, welcher nicht selten aus den Motiven des ersten Theiles genommen war; dieser Satz stand in

einer verwandten, aber doch merklich verschiedenen Tonart; auf die Cadenz, mit welcher derselbe schloss, folgte das sogenannte Da Capo oder die Wiederholung des ersten Theiles. — Hatten solche Arien keinen zweiten Theil und wurden weniger grossartig gehalten, so nannte man sie Cavata oder Cavatine. Die Form der Arie wie der Cavatine wurden bald von allen Tonsetzern als gültig angenommen und haben sich im Wesentlichen bis auf die neueste Zeit erhalten.“ — Zur Verstärkung des Orchesters führte die neapolitanische Schule Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, bisweilen auch Trompeten, als neu zu den bisher nur üblichen Saiteninstrumenten ein; im Wesentlichen war aber dieser Theil der italienischen Oper noch der schwächste und blieb es auch noch lange. Alle Verbesserungen bezogen sich mehr auf Einzelnes als auf das grosse Ganze; daher auch der Charakter der gesammten Oper noch keineswegs in demselben Maasse vollendet war, wie das Einzelne; dies zu erreichen war erst der deutschen Musik vorbehalten. Für die kirchliche und weltliche Cantate dagegen bewirkten jene Verbesserungen noch die letztmöglichste Vollendung.

Ich füge hier noch einige kurze biographische Notizen über Durante und Leonarde Leo hinzu, und erwähne noch im Vorübergehen eines sowohl in diese Schule als in diese Zeit gehörigen Kirchen- und Operncomponisten, dessen Lebensschicksale an das Romanhafte grenzen, mehr deswegen, weil er eine eigenthümliche Erscheinung ist, als weil er irgend welchen Einfluss auf die Gestaltung der Tonkunst ausgeübt. Francesco Durante war 1684 zu Fratta maggiore im Königreich Neapel geboren, studirte in Neapel unter Scarlatti, den er bald an Gunst bei Hofe und beim Publikum übertraf. In Rom verweilte er, um insbesondere Palästrina's Werke zu studiren, kehrte aber dann nach Neapel zurück und übernahm 1743 die Leitung des Conservatoriums, dem Leonardo Leo, 1694 geboren, bis an sein Lebensende, 1743, als Direktor vorgestanden. Durante ist 1755 gestorben. Von Leo ist noch anzuführen, dass er die ersten komischen Opern schrieb, wiewohl dies eigentlich nur Parodien ernster Opern waren. Jener romanhafte Tonsetzer ist Emanuelo d'Astorga, dessen Leben Rochlitz zum ersten Male mit grosser Sorgfalt beschreibt; man hatte früher diesen Künstler ganz vergessen, weil er eben mehr interessant als epochemachend ist. Er wurde um 1680 zu Palermo geboren. Sein Vater gehörte zu den angesehensten Reichsbaronen Siciliens, wurde

aber in eine Verschwörung verwickelt, der er als Opfer auf dem Schaffot erlag. Nach unendlich mannigfaltigen Schicksalen starb Emanuel wahrscheinlich in Böhmen, wo er sich zuletzt aufhielt, gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Das lange Verzeichniss von Namen bedeutender Componisten aus der neapolitanischen Schule in dieser und der nächstfolgenden Zeit, das ich eigentlich anzuführen hätte, beweist die grosse Bedeutung jener Schule, die alle Talente anzog und so den ausserordentlichsten Einfluss nicht nur auf Italien, sondern auf alle kunstliebenden Länder und Höfe ausübte.

Ich nenne hier nur die hervorragendsten Tonsetzer, deren Thätigkeit sich fast ausschliesslich auf die Oper beschränkt, da die Kirchenmusik, als das weniger dankbare Feld des Componisten dem Publikum gegenüber, immer mehr in den Hintergrund tritt.

Noch in die Zeit Durante's und Leo's gehören: Francesco Feo; Porpora (geb. 1680); Leonardo da Vinci, ein seichter, aber die Schwäche des Publikums benutzender Componist; Giovanni Baptista Pergolesi, geb. 1710 zu Jesi, starb zu Puzzuoli bei Neapel an den Folgen einer Niederlage, die er seinem Schulfreunde Duni gegenüber mit einer Carnevalsoper in Rom erlitten. Er hat ein Stabat mater für Frauenstimmen mit Quartettbegleitung, welches er zu Puzzuoli kurz vor seinem Tode schrieb, hinterlassen. Es ist dies eine der zartesten und anmuthigsten Schöpfungen der Periode des schönen Stiles; leider fehlt ihr aber jede kirchliche Tiefe.

Mit diesen Männern schliesst die eigentliche Glanzperiode Italiens, und traten auch noch später in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Operncomponisten wie Guilgelmo Sacchini, Piccini*) u. A. m., so vermag sich doch die italienische Musik nicht mehr gegen die mächtig aufstrebende deutsche zu behaupten, sie sinkt in dem unablässigen Streben nach äusserem Reiz bis zur grössten Trivialität herab.

An dem Ende dieses Abschnittes, der die zweite grosse Hauptperiode beschliesst, muss ich noch der virtuosen Ausbildung im Gesange und im Instrumentenspiel gedenken, welche sich im Laufe desselben als höchst beachtenswerth hingestellt hat. Schon bei der Erfindung der Oper waren Caccini, Jacopo Peri, die Signora Vittoria Archilei als zum ersten Male hervortretende ausgezeichnete Gesangskräfte genannt. Mit der Bedeutung der Oper, deren

*) Der Schöpfer der italienischen Opera buffa mit Ensemblestücken und Finale.

Gelingen zum Theil wenigstens von der Tüchtigkeit der Sänger abhing, wuchs auch die Bedeutung der Gesangskunst; es war natürlich, dass sich Schulen für den Gesang bildeten. So war bei dem Conservatorium für die Tonsetzer zu Neapel auch eine Schule für den Gesang; Porpora war ein berühmter Lehrer derselben. Zu Rom gründete Fedi, zu Florenz Redi treffliche Gesangsschulen und zu Bologna stiftete Antonio Pistocchi jene berühmte Schule, deren Leitung später Bernacchi, ein Sänger, den Händel und Graun gewöhnlich den König der Sänger nannten, übernahm. Der berühmteste Schüler Neapels war der Ritter Baldasare Ferri aus Perugia gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Für den grössesten Sänger Italiens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt Carlo Broschi, genannt Farinelli; um dieselbe Zeit glänzt auch ein Sänger, Namens Senesino, der mit Farinelli gleichzeitig im Jahre 1734 in England auftrat. —

Um von der Ausbildung im Instrumentenspiel zu reden, so beginnt die höhere Kunst des Violinspielens am Ende des 17. Jahrhunderts mit Archangelo Corelli, geboren 1653 im Fürstenthum Bologna. Die Römer nannten ihn Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi. Corelli war weniger durch Fertigkeit als durch gefühlvolles, im Tone grossartiges Spiel ausgezeichnet. Gleichzeitig mit Corelli werden der Luccheser Geminiani und der Venetianer Vivaldi als vortreffliche Violinisten genannt. — In Bezug auf die Technik wurde Corelli bei weitem von dem berühmten Guiseppe Tartini übertroffen. Tartini war 1692 zu Pirano, einem Landgute in Istrien geboren; er hatte mancherlei Schicksale durchzumachen, ehe er ungestört seiner Kunst leben konnte. In Padua gründete er eine Musikschule, in der er Violinisten für alle Nationen ausbildete; daher er auch genannt wurde: il maestro delle nationi. Pietro Nardini und Gaetano Pugnani werden als seine vortrefflichsten Schüler genannt. Tartini starb 1770. Gleichzeitig mit Tartini lebte der erste bedeutende Klavierspieler und Klaviercomponist Domenico Scarlatti, ein Sohn des berühmten Alessandro Scarlatti, geboren 1683 zu Neapel. Nachdem er bei seinem Vater und bei Franceso Gasperini seine Studien vollendet hatte, bereiste er England, Frankreich, Spanien, Portugal und starb als Pianist des Königs von Spanien. Seine Werke werden noch heute anerkannt; eine Ausgabe derselben ist von Czerny veranstaltet. Ein Neffe des Domenico Scarlatti, Giuseppe Scarlatti, kam nach Wien, lehrte hier die hohe Kunst des Klavierspieles und starb 1771 daselbst.

Die Kunst des Orgelspieles hatte mit der Vervollkommnung des Contrapunktes, wie wir erfahren haben, beständig an Bedeutung zugenommen; schon Johannes Gabrieli wurde als Orgelvirtuose gerühmt. Bald nach Gabrieli ist ein anderer bedeutender Organist Italiens zu nennen, Frescobaldi, der sogar deutsche Organisten durch seinen Ruf anzog.

Mit diesem kurzen Ueberblicke über den Standpunkt der praktischen Kunst Italiens beschliesse ich nunmehr die ganze zweite Hauptperiode Italiens, die zu gleicher Zeit speciell als die Periode nationaler italienischer Musik anzusehen war. Eine fernere Periode der Musik ist, wie erwähnt, in Italien nicht mehr festzustellen. Wir werden uns jetzt in der Hauptsache dauernd zu Deutschland zu wenden haben.

Achte Vorlesung.

Wir haben in der fünften Vorlesung die deutsche Musik mit dem Todesjahre Eccard's, 1611, verlassen. Mit diesem Jahre war der zweite Abschnitt, den wir für die zweite Hauptperiode angenommen, in Deutschland beendet, und der dritte Abschnitt bis zum Todesjahre Bach's 1750 resp. Händel's 1759, liegt zunächst vor. — In Deutschland stellt sich das Verhältniss der geistlichen und weltlichen Musik gerade umgekehrt, wie in Italien dar. Während hier entschieden die Oper in den Vordergrund tritt, die Kirchenmusik aber mehr und mehr an Bedeutung verliert und die Musik im Allgemeinen in Folge des immer grösseren Mangels an wahrhaft idealer Anschauung immer tiefer sinkt, kräftigt sich der Geist der deutschen Musik mehr und mehr am göttlichen Worte; fast nur zum Zwecke geistlicher Musik wird das Neue von Italien her Erlernte angewendet, und als die herrlichste Frucht national-deutschen Strebens hat die geistliche Musik am Ende der Periode den Gipfel ihrer Ausbildung erreicht; in Bach war den Deutschen ein Palästrina erstanden, in dem Sinne wenigstens, dass Bach alles bis dahin geleistete Grosse in sich vereinigend, aus tiefester Innerlichkeit heraus grossartige Kunstwerke schuf, die einmal den Stempel vollendeter kirchlicher Hoheit an sich tragen

und somit der Kunst auf diesem Gebiete gerecht werden, dann aber ihrem Wesen und Geiste nach ächte Zeugen deutscher Tiefe sind.

Die weltliche deutsche Musik, die bis zum Beginn unseres letzten Abschnittes höchstens in dem Volksliede eine Vergangenheit aufzuweisen hatte, tritt zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der bedeutenden Erscheinung der Oper nur als vereinzelter Versuch auf. So weit wenigstens die Forschungen gehen, ist nach der Daphne von Schütz, 1527 zu Torgau aufgeführt, erst durch die seit 1678 zu Hamburg eröffnete stehende Oper wieder eine deutsche Oper auf die Bühne gebracht; bis dahin hatte man sich aller Orten mitder italienischen begnügt, doch blieb der Versuch jener stehenden deutschen Oper, die fast immer ihrem Principe treu war, vereinzelt; die italienische Oper beherrschte in allen grösseren Städten, besonders in Wien das Theater, und selbst die Hamburger deutsche Oper musste der italienischen nach einem 60jährigen Bestehen wieder weichen. Die Folge davon ist, dass wir denn auch in der ganzen Periode nur soweit Componisten deutscher Opern finden, als das Bedürfniss der Hamburger Oper es erheischte.

Aus diesen vorläufigen Andeutungen geht von selbst hervor, dass auf dem Gebiete weltlicher Musik in der dritten Hauptperiode bis zum Ende hin noch nicht sonderlich viel zu berichten ist; nur das deutsche weltliche Lied begann schon Blüthen zu treiben. — Der grosse Zeitgenosse Bach's, G. F. Händel, der lange Zeit fast ausschliesslich Operncomponist gewesen, spielt mit seinen Opern für die deutsche weltliche Musik eigentlich keine Rolle; es sind durchaus italienische Opern, mit italienischem Libretto und für italienische Gesangskunst berechnet, höchstens im äusseren Ausdrucke und in der Anwendung der Mittel deutschem Charakter entsprechend. Der Geist der ganzen Periode war in Deutschland hinsichtlich der Musik ein kirchlicher; der durchaus weltliche Geist, der in Italien herrschte und dem ein Genie wie Händel selbst nicht widerstehen konnte, hat die deutsche Musik nicht aus ihrer Bahn bringen können, muss doch Händel selbst, trotzdem er nur italienische Opern geschrieben und wenig in Deutschland gelebt hat, endlich dem Geiste der deutschen Musik seiner Zeit gerecht werden; schon im vorgerückten Alter verlässt er ganz das Fach der Oper und schreibt nur Oratorien, Werke, in denen er neben Bach in andrer Weise das Höchste geleistet. Bach und Händel sind Zeitgenossen, beide die grössesten deutschen Kirchencompo-

nisten und doch, sowohl in ihrem Charakter verschieden als auch in ihrer geistigen Stellung zur Musik von ganz entgegengesetzter Bedeutung. Beide sind gewissermassen die Ausgangspunkte bestimmter Richtungen, Bach schliesst genau die alte, ächt evangelische deutsche, von Luther schon angebahnte, Händel die neue, ganz unter italienischem Einflusse stehende Richtung ab. Wollen wir daher beiden Meistern die rechte Stellung in der Geschichte der Musik anweisen, so müssen wir den Einen am Schlusse der geistlichen Musik, den Andern am Schlusse der weltlichen Musik behandeln, um dann die über beide gewonnenen Resultate einander gegenüberstellen und so das Verhältniss der beiden so merkwürdigen Tonkünstler klar ermessen zu können.

Winterfeld behandelt im zweiten und dritten Bande seines berühmten Werkes alle Erscheinungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik während des zu besprechenden Abschnittes. Ich kann auch hier nur die alleräussersten Umrisse wiedergeben, um nicht über das vorgesteckte Ziel einer gedrängten Darstellung des Wichtigsten hinauszugehen. —

Im 16. Jahrhundert gab es in Deutschland nur Eine bestimmte, in gerader Entwickelung fortlaufende Richtung; die Bestrebungen aller Tonsetzer hatten in der Fortbildung des Gemeinegesanges ihren Mittelpunkt. Im 17. Jahrhundert macht sich neben dieser älteren ursprünglichen Richtung noch eine zweite neue geltend, welche nur den in Italien bereits zu hoher Ausbildung gelangten Kunstgesang im Auge hatte, den Gemeinegesang aber dabei ganz vergass. Diese in Italien durch Viadana und Carissimi begründete Richtung beruhte wesentlich auf bestimmter, bewusster, künstlerischer Absicht, während die ältere Richtung Schöpfungen des unbewussten Kunsttriebes aufweis't und keinen Zweck vor Augen hat, als die Erbauung der Gemeine. Die Meister der älteren Richtung führt uns Winterfeld in verschiedenen Gruppen, jede mit eigenthümlichen Merkmalen vor; er theilt sie ein: 1) in Tonmeister (sowohl Setzer als Sänger), die nur in der Weise der Meister des 16. Jahrhunderts fortüben. Als solche treten auf: Walliser, Göldel, Bodenschatz, Zeuner, Herbst, Jeeb, Moritz Landgraf von Hessen, Melchior Frank, Altenburg, Heller und Matthäus Apelles von Löwenstern; 2) in die preussische Tonschule, die unter Johannes Eccard's Einfluss und Muster eine eigenthümliche Bahn im Tonsatze betritt. In diese Schule gehören: Joh. Stobäus, Heinr. Albert, Matthäi, Weichmann, Georg Hucke,

Kaldenbach, Strutius, Georg Weber;*) 3) in die Berliner geistlichen Sänger, die, während in der preussischen Tonschule überwiegend Gewandtheit im Tonsatze herrschte, vorzüglich die Gabe des Gesanges besass. Paul Gerhard, der Dichter vieler herrlichen geistlichen Lieder, bildet den wesentlichen Mittelpunkt der Berliner Sänger Johannes Crüger, Jacob Hintze und Johann Georg Ebeling, insofern diese Männer die Weisen zu den Liedern jenes setzten und sangen.**) Neben Paul Gerhard sind auch Johann Heermann, Johannes Frank und Martin Rinkard als Dichter in den Tonsätzen jener drei Meister vertreten. Von Heermann ist z. B. das herrliche Lied: „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen," das Crüger in Musik setzte; von Johannes Frank: „Schmücke Dich, o liebe Seele," „Herr, ich habe missgehandelt," gleichfalls von Crüger componirt; ebenso von Crüger das Rinkard'sche: „Nun danket alle Gott." So trefflich nun die Weisen dieser drei genannten Berliner Sänger sind, so verschwindet doch allmählich die kräftige Färbung, die den kirchlichen Melodien des 16. Jahrhunderts von ihrem Ursprunge her eigen ist, und die ihnen die Tonart des alten römischen Kirchengesanges in Verbindung mit dem Rhythmus der Volksgesänge gewährt. Mehr noch waltet der Rhythmus vor, wenn wir ihn auch in denjenigen ihrer Erfindungen nicht mehr wahrnehmen, die noch bis auf die Gegenwart forttönen, wie er denn auch einigen schon ursprünglich nicht eigen war. Allein diese Meister gehen deshalb nicht mit Wahl und Absicht auf einem neuen Wege fort; es ist ein unbewusstes Berührt-

---

*) Die Dichter, welche ich bei der Betrachtung Johann Eccard's schon als solche erwähnte, die diesem Meister die Texte zu seinen Festliedern lieferten, beleben auch die nachfolgende Schule Eccard's durch ihr poetisches Wort; andere, fast noch bedeutendere Dichter kommen zu diesen hinzu, wie Valentin Thilo der Sohn, Georg Mylius, Martin Wolder, Robert Roberthin und vor Allen Simon Dach, dem die evangelischen Gesangbücher manches schöne Lied verdanken. Unter den genannten Tonsetzern ragt Stobäus, der unmittelbare Schüler Eccard's, besonders hervor durch seine dem Meister Eccard ähnliche Gewandheit im Tonsatze; er hat namentlich viele Lieder Simon Dach's componirt. Heinrich Albert, der an harmonischer Geschicklichkeit den Stobäus nicht erreichte, hat dagegen um so mehr die Gabe der Erfindung von Melodien. Das deutsche Lied im eigentlichen Sinne sowohl das weltliche als das geistliche hat in Albert seinen Schöpfer; bei Gelegenheit der weltlichen Musik werden wir seine Bedeutung in dieser Richtung genauer würdigen.

**) Ebeling, der Musikdirektor zu Berlin und Nachfolger J. Crüger's als Organist an der St. Nikolaikirche war, scheint nur Lieder von Paul Gerhard componirt zu haben. Er gab 120 Lieder Paul Gerhard's 1667 in 10 Heften zu 12 Gesängen heraus mit einzelnen Dedicationen.

sein durch die neue Richtung ihrer Zeit, was sie auszeichnet, woran das Erlöschen der älteren sich knüpft. Sind sie nun auch als Tonsetzer weniger bedeutend, so betreten sie doch eben in dieser Beziehung einen neuen Weg. Für die Erhebung des Gemeindegesanges in das Kunstgebiet haben sie freilich ein bestimmtes Feld sich enge umgrenzt, doch leihen sie dem, was sie jenem als Aufgabe entlehnen, was sie für ihn erfinden, einen neuen Schmuck, den *einer selbstständigen, dem Gesange zugestellten Instrumentalbegleitung*. Sie erscheinen daher nicht mehr bloss als *fortübende*, sondern auch als *fortstrebende*, und in diesem Sinne nehmen sie eine vermittelnde Stellung zwischen der alten Richtung des Gemeindegesanges und der neuen des geistlichen Kunstgesanges ein. — Der Kunstgesang, der eigentlich das Charakteristische, der Kern der neuen Richtung ist, war in Italien durch die Concerte Viadana's und durch die Monodien der neuen in's Leben getretenen Oper begründet.

Im nothwendigen Gefolge des Einzelgesanges finden wir den sogenannten Generalbass, hervorgegangen aus dem Grundsatze, den Stimmen eine möglichst freie Bewegung und doch Vollständigkeit der Harmonie zu verleihen.

Dass mit dieser Auffassung des Gesanges eine ganz neue Richtung in der Musik eintreten musste und auch ein mittelbarer Einfluss dadurch auf den Gemeindegesang entstehen musste, begreift man leicht. In Italien war dieser Umschwung am Schlusse des 16. Jahrhunderts begonnen und im 17. Jahrhundert fortgesetzt; wir betrachten jetzt seinen historischen Verlauf in Deutschland.

Die Männer, welche zuerst mittelbar und unmittelbar von der neuen Richtung Italiens beeinflusst waren und diesen Einfluss auf die deutsche geistliche Composition übertrugen, waren: *Michael Prätorius* und *Heinrich Schütz*.

Michael Prätorius, geboren 1571 in Thüringen, gestorben 1621 als Braunschweigischer Hofkapellmeister, ist bereits am Ende des 16. Jahrhunderts als Tonsetzer für den Gemeindegesang aufgetreten; bis 1611, also genau bis zum Ende des zweiten Abschnittes, kannte er keine andere Setzweise, als die „*motetische* und *madrigalische*," die der Motette und des Madrigales, natürlich im strengen contrapunktischen Stile. Vom Jahre 1613 an kennt er die neuen italienischen Erfindungen. Durch die emsigen Druckereien Venedigs waren gedruckte Stimmbücher der neuesten geistlichen Tonwerke nach Augsburg und Nürnberg, und so nach dem kunst-

gebildeten Deutschland gekommen; auf diesem Wege hatte sie Prätorius kennen gelernt und war entzückt über die neue Setzweise. Sein Streben ging jetzt dahin, im Stile der italienischen Concerte zu schreiben; in diesem Sinne sind seine von 1613 an herausgekommenen drei Werke (1613 Urania, 1619 Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica, 1621 Puericinium), sämmtlich eine moderne Bearbeitung von Choralsätzen enthaltend, geschrieben. Prätorius schöpft seine Aufgaben für den Kunstgesang aus dem Gemeinegesang und steht darum immer noch zum Theil auf dem Boden des Alten. Eine neue selbstständige Bahn betritt erst der treffliche Schüler des berühmten Johannes Gabrieli zu Venedig, Heinrich Schütz. Dieser war 1585 zu Köstritz im Voigtlande geboren, zog 1591 mit seinen Eltern nach Weissenfels; 1597 tritt er als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel. Dieser Fürst, der das musikalische Talent des Knaben erkannte, liess ihm später vorschlagen, auf seine Kosten zu Johannes Gabrieli's Schule zu gehen. Mit einem jährlichen Reisestipendium von 200 Thalern zog Schütz 1609 nach Venedig und lebte hier ganz dem Worte seines Meisters. 1611 gab er schon ein fünfstimmiges Madrigalenwerk zu Venedig heraus, die erste Frucht seiner eifrigen Studien. 1613, gleich nach dem Tode Gabrieli's († 1612), der seinem Schüler noch als Beweis seiner Zuneigung einen Ring auf dem Todtenbette „zu seinem guten Andenken verordnet“ hatte, kehrt Schütz nach Cassel zurück. Die ihm vom Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg I., angebotene Kapellmeisterstelle zu Dresden darf er mit Erlaubniss seines Fürsten zuerst für einige Jahre (bis 1616), dann aber ganz übernehmen. Nachdem er 1633 eine Reise nach Kopenhagen gemacht, nach Dresden zurückgekehrt einen abermaligen Urlaub zum Reisen nahm, ist er endlich von 1645 bis zu seinem Lebensende 1672 in seiner Stellung als sächsischer Hofkapellmeister; als solcher hatte er sich speciell um die gründliche Regeneration der kurfürstlichen Kapelle verdient gemacht und zwar in den Jahren 1645—1647.

Seine Bedeutung für die deutsche Musik ist unendlich gross. Wie Eccard als der Repräsentant des Alten in seiner höchsten Vollendung dasteht, so ist Schütz der mächtigste Hebel für die Entfaltung des Neuen und bildet somit den vollkommensten Uebergang zu dem grössesten deutschen Kirchencomponisten, Bach, um so mehr, da er den grössesten Theil des 17. Jahrhunderts durchlebte und als der bedeutendste damalige deutsche Componist, der

leuchtende Stern für seine Zeitgenossen ist. Winterfeld hat diesem Meister im zweiten Theile seines Werkes: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ einen besonderen ausführlichen Abschnitt gewidmet, in welchem er die Bedeutung desselben an seinen Werken nachweiset; hier kam es aber nur darauf an, des Meisters Entwickelung als Schüler des grossen Gabrieli darzustellen, wie er das Streben seines Lehrers, eine Vereinigung des Alten und Neuen bemüht ist, weiter zu verfolgen. In dem zweiten Theile seines evangelischen Kirchengesanges kam es Winterfeld dagegen mehr darauf an, die Stellung Schützen's zum Gemeinegesange und zum Kunstgesange zu beleuchten, und den Einfluss zu zeigen, den Schütz in seiner Kirche durch die Entwickelung des letzteren auf den ersten ausgeübt. — Durch die Einführung der italienischen Concerte in die Dresdener Hofkirche war zuerst der Kunstgesang in die Kirche gekommen, durch Prätorius hatte er am braunschweigischen Hofe Eingang gefunden, und war bald bei den meisten deutschen Hofkirchen im Gebrauch; freilich war dadurch das früher engere Verhältniss des Kirchenchores und der Gemeine noch mehr gelockert, während andererseits der Gemeinegesang durch das beständige Muster des Kirchengesanges veredelt wurde.

Das erste bedeutende Werk Schützen's nach seiner Rückkehr aus Italien waren die 1619 zu Dresden gedruckten „Deutschen Psalmen sammt etlichen Motetten und Concerten mit acht und mehr Stimmen,“ dem Hauptinhalte nach ein Versuch, die seit dem Anfange des Jahrhunderts in Italien beliebt gewordene musikalisch-deklamatorische Behandlung auch auf Tonwerke grösseren Umfanges anzuwenden, „ohne Gefährdung ihrer volltönenden Pracht.“

1623 erschien gleichfalls zu Dresden „Die Auferstehung des Herrn,“ ein Werk, das auf der einen Seit an das in Italien bereits in Ansehen stehende musikalische Drama, und an die beliebten Concerte, auf der andern Seite an den altkirchlichen Vortrag der Leidensgeschichte Christi in der Charwoche erinnert. Die Cantiones sacrae 1625 zu Freiberg gedruckt, streben eine Verschmelzung des alten Motettes und des modernen Concertes, ebenso wie der alten diatonischen Kirchentonarten mit den durch die Chromatik begründeten neueren. Die bedeutendsten Werke Schützen's sind die in drei Theilen zu verschiedenen Abschnitten erschienenen Symphoniae sacrae. (I. Th. Venedig 1629, II. Th. Dresden 1647, III. Th. Dresden 1650; der dritte Theil enthält das Bedeutsamste, was Schütz überhaupt hinterlassen.) Die Gesänge sind theilweise

begleitet, der Text besteht in einzelnen Versen der Psalmen, des hohen Liedes, die einer gedehnten musikalischen Behandlung unterworfen sind. Jede Zeile einer längeren Schriftstelle bietet uns ein besonders abgegrenztes, durch ein gemeinsam melodisches Motiv und einen ihm verknüpften Gegensatz gestaltetes Bild; einen Gegenstand, der bald neben sie gestellt, bald ihr verflochten ist. So bildet sich allmählich die concertirende Arie, das begleitete Duett aus, als Theile eines grösseren Ganzen, das sich nun von der alten Form des Motettes völlig lossagt. — Er nannte darum die Gesänge Symphonien, weil weder die Form des alten Motettes noch die der Cantate ganz dieser neuen Form entsprach. 1636 und 1639 tritt Schütz mit zwei Theilen geistlicher Concerte hervor; es sind dies die ersten deutschen Werke seit seiner 13 Jahre zuvor erschienenen Auferstehungsgeschichte; dieselben behandeln im ersten Theile Psalmen, deutsche Gebete u. s. w., im zweiten, der bei weitem der bedeutendere ist und das Streben des Meisters, das Wort in den Ton und den Ton in das Wort hineinzubilden, auf das Entschiedenste bekundet, ausser gleichfalls Stellen aus Psalmen, besonders noch Reden des Herrn aus den Evangelien, Abschnitte aus den apostolischen Briefen u. s. w. In diesem Werke ist Schütz für den deutschen Gottesdienst der evangelischen Kirche thätig. Der deutsche evangelische Sinn, in welchem Schütz besonders als der Vorläufer Bach's zu betrachten ist, bethätigt sich vor Allem in der Kraft, mit der von ihm in den besten seiner Werke durch seine Kunst das Wort der heiligen Schrift verkündet und ausgelegt wird. Dadurch wirkt er wahrhaft fördernd für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche und kann als Erfinder einer neuen Art geistlicher Musik für den Gottesdienst derselben genannt werden.

Seine 1628 erschienenen Melodien zu Dr. Becker's Psalmen stehen in keinem künstlerischen Zusammenhange mit den übrigen Werken, aus welchen allen das Eine bestimmte Streben des Meisters hervorgeht, auf Grund der neuen italienischen Richtung die deutsche Kirchenmusik zu gestalten. Die 1627 componirte Oper ist die einzige weltliche Composition Schützen's.

So haben wir nun in den beiden zuletzt besprochenen Meistern, Michael Prätorius und Heinrich Schütz, in diesem den jüngeren, hervorragenderen, in jenem den älteren, weniger bedeutenden, zwei Tonkünstler kennen gelernt, die hauptsächlich die neue Richtung, der eine, Prätorius, mittelbar, der andere, Schütz, unmittelbar

von Italien her empfangen und nach Deutschland verpflanzt haben. Den Melodien des evangelischen Kirchengesanges, die sich an die volksmässige Liedweise anlehnen, geben sie durch die neuen Kunstformen eine Richtung, in der zwar das Fundament des alten Gemeinegesanges zu erkennen ist, dem alten ehrwürdigen Gebäude desselben aber das eigenste Wesen geraubt worden, so dass der neue Einfluss auf das Erhabene der Kirche allerdings störend, auf die Entwickelung der deutschen Tonkunst aber um so wohlthätiger einwirkt. —

In zwei Gegenden des deutschen Vaterlandes macht sich der Einfluss jener beiden Vermittler der italienischen Richtung auf ganze Kreise von Tonkünstlern geltend, der Eine in Obersachsen und Thüringen, der andere in Niedersachsen. Beide Gruppen haben den Glanzpunkt ihrer Thätigkeit von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein: die erstere umfasst die Namen Johann Herrmann Schein, der um ein bedeutendes früher als die übrigen Meister derselben Gruppe fast gleichzeitig mit Schütz seine musikalische Thätigkeit beginnt und schon 1630 stirbt; ferner Johannes Rosenmüller, Andreas Hammerschmidt, Georg Neumark, Johann Rudolph Ahle der Vater, Joh. Georg Ahle der Sohn, Wolfgang Carl Briegel, deren Wirksamkeit die genannte Zeit im Allgemeinen umfasst. Die zweite Gruppe, welche sich um den fruchtbaren geistlichen Dichter, Johann Rist (lebte von 1607—1667) schaarten, besteht aus 12 Tonkünstlern, welche Rist's geistliche Poesien in Musik setzten; es sind: Johann Schop, Heinrich Pape, Peter Meier, Jacob Stortkamp, Siegmund Gottlieb Stade, Andreas Hammerschmidt, der dem vorigen Kreise angehört und nur, insofern er eine Reihe von Rist'schen Liedern componirte, hier anzuführen ist, ferner Jacob Schulz (Prätorius), Heinrich Scheidemann, Thomas Selle, Michael Jacobi, Christian Flor, Martin Colerus.

Weniger bedeutende Männer, als die Tonkünstler vorstehender Sängerkreise finden sich einzeln über alle Gauen Deutschlands zerstreut; es würde aber zu weit führen, auch diese alle zu berücksichtigen. — Wir haben jetzt den Zeitpunkt erreicht, wo die deutsche kirchliche Tonkunst durch alle möglichen Stadien der Entwickelung hindurch soweit gekommen war, dass die neugeschaffenen oder der italienischen Musik entlehnten Kunstformen entweder schon einen erheblichen Grad der Ausbildung erreicht hatten oder doch für eine höhere Stufe derselben vorbereitet waren.

Noch bedurfte es eines Meisters, der alle Ergebnisse des Ringens und Kämpfens im 17. Jahrhundert energisch zusammenfasste und mit kundiger Hand den mannichfachen Bestrebungen das Eine Ziel wies, auf welches die evangelisch-deutsche kirchliche Tonkunst hinsteuern müsse. In Bach fand die Kunst diesen Meister, der auf dem alten, von Luther her ererbten Grunde des evangelischen Gemeinegesanges die höchste Blüthe des Kunstgesanges herbeigeführt. Darum ist Bach als der Glanzpunkt dieser Richtung zu bezeichnen; denn ebenbürtige Nachfolger hatte er nicht, und die Grösse Händel's, seines Zeitgenossen, ist von ganz anderen Gesichtspunkten aus herzuleiten. Bach ist der direkte Schlussstein der Periode, die von Luther in der Reformation angebahnt ist; Händel dagegen ist, selbst als Componist geistlicher Musik, ganz aus der weltlichen Richtung hervorgegangen, und mit ihm die anderen Meister Keiser, Mattheson, Telemann, Graun und Stölzel, die als Operncomponisten jener Zeit bedeutend waren, daneben aber mit mehr oder weniger Erfolg geistliche Musik gesetzt haben. Alle diese Männer, Händel an der Spitze, werde ich daher als Ausgangspunkte der weltlichen Richtung betrachten, und ihre Bedeutung in dem Abschnitte besprechen, welche diese Richtung behandelt. —

Hier beschäftigt uns vor Allem Bach, dessen Bild ich mich bemühen werde, Ihnen zwar kurz aber möglichst alle seine Eigenthümlichkeiten berührend zu entwerfen. — Mit wenigen Worten muss ich indess zuvor noch des Standpunktes gedenken, auf dem Bach, der ebenso bedeutend als Orgelspieler wie als Orgelcomponist war, die Kunstfertigkeit auf diesem Instrumente vorfand. Das deutsche Orgelspiel stand im 16. Jahrhundert noch auf der niedrigsten Stufe; der Organist begleitete den Gesang nur mit den Noten desselben; ein Vor-, Zwischen- und Nachspiel war nichts als ein auf der Orgel vorgetragener geistlicher Gesang. Einen Fortschritt zeigt das sogenannte Coloriren, ein Ausschmücken der Gesangsnoten mit allen möglichen Passagen, die jedoch so angebracht waren, dass die Melodienoten deutlich hervortraten. So war der Standpunkt noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie dies aus drei Werken damaliger Zeit erhellt, 1) der „Orgel- oder Instrument-Tabulatur*) von Ammerbach, Organist an

*) Um dies beiläufig zu erwähnen, giebt Ammerbach auch eine Anweisung des Klavierspieles in seiner Tabulatur, insbesondere einen Fingersatz und Klavierstücke

der Thomaskirche zu Leipzig, aus dem Jahre 1571“ und 2) den „Zwei Büchern Einer Neuen Künstlichen Tabulatur auf Orgel und Instrument“, von Bernhard Schmid, Bürger und Organisten zu Strassburg, 1577 daselbst erschienen; endlich 3) aus dem „schönen nutz- und gebräuchlich Orgel-Tabulaturbuch“ von dem Organisten Jacob Paix zu Augsburg. Michael Prätorius benutzte schon geistliche Melodien als Grundthemen zu Orgelsätzen. Durch Samuel Scheidt, zu Halle 1587 geboren und 1654 gestorben, wurde die Kunst des Orgelspieles auf eine höhere Stufe gebracht; er bildete, auf Grund vorhandener Choralmelodien, neue grössere selbstständige Orgelstücke, schrieb Fugen, Fantasien, Toccaten, Echos und dergleichen grössere Sätze, in welchen Choralmelodien die Themen sind. Diese Sätze für den Gebrauch beim Gottesdienst erschienen gemischt mit Orgelstücken weltlichen Inhaltes in seiner Tabulatura nova, welche 1624 zu Hamburg erschien. Wie Scheidt der bedeutendste Orgelmeister im Anfange des Jahrhunderts war, so Johann Pachelbel am Ende desselben. Dieser war 1653 zu Nürnberg geboren, bekleidete die Organistenstellen zu Wien, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha, endlich in seiner Vaterstadt Nürnberg (an der Sebalduskirche), wo er 1706 starb. Er schrieb gleichfalls Fugen, Toccaten, Fantasien, Ricercari. Seine bedeutendsten Arbeiten aber sind über Choralmelodien, zum Gebrauche beim Gottesdienste. Seine Begleitung des Gottesdienstes zeichnete sich vor Allem dadurch aus, dass er sich dem Gesange der Gemeine stets unterordnete. — Beide besprochenen Meister, von denen der eine das Werk des andern mit grossem Erfolge fortführt, deuten in ihrer Kunst auf den auch im Orgelspiele und in der Orgelcomposition grössesten Meister der Periode, J. S. Bach, auf den wir jetzt unsere Aufmerksamkeit lenken.

J o h a n n S e b a s t i a n B a c h wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren, wo sein Vater, Johann Ambrosius Bach, Hof- und Stadtmusikus war. Er verlor, kaum 10 Jahre alt, seine Eltern, kam zu seinem ältesten Bruder Johann Christoph, dessen Unterricht er im Klavierspiel genoss. Bald starb auch dieser Bruder und Sebastian ging mit einem Mitschüler, Erdmann, nach Lüneburg, um das Gymnasium zu besuchen. Seine schöne Sopran-

---

aus welchen man den Standpunkt des damaligen Klavierspieles ersehen kann. Näheres darüber siehe in Becker's Hausmusik pag. 58 ff, wo man gleichfalls Geschichtliches über die Suite pag. 29 und Sonate pag. 23 findet.

stimme, die ihm hier glücklich zu Statten kam, verlor er leider bald und musste sich jetzt mit doppeltem Eifer dem Studium des Klavieres und der Orgel widmen. Oft pilgerte er nach Hamburg, um hier den damals berühmten Organisten Joh. Adam Reincken zu hören; die französische Kapelle des Herzogs Georg Wilhelm zu Celle verschaffte ihm die Gelegenheit, den französischen Geschmack damaliger Zeit kennen zu lernen. 1703 ist Bach Hofmusikus zu Weimar, 1704 Organist in Arnstadt, wo ihm die dortige vorzügliche Orgel ein Sporn zu höheren Studien ist. Der Ruf des trefflichen Organisten J. S. Bach erscholl bald durch Deutschland; man berief ihn 1707 nach Mühlhausen (damals thüringische Reichsstadt) als Organisten. 1708 hatte er Gelegenheit, sich in Weimar bei Hofe hören zu lassen. Der Herzog bewunderte ihn und trug ihm die Stelle als Hof- und Kammerorganist an. Neun Jahre, bis 1717, blieb Bach in dieser Stellung, in der man ihm 1714 noch den Titel eines Concertmeisters verlieh. Sein Name als Orgel- und Klavierspieler erklang jetzt überall, und der bekannte Wettkampf zwischen Bach und dem französischen Hoforganisten Marchand, der 1717 am Dresdener Hofe stattfinden sollte, vor dessen Beginn sich Marchand aber schon früh des Morgens aus dem Staube gemacht und Bach, den er heimlich gehört, unangefochten als Sieger zurückgelassen, vermehrte nur den Ruhm des Meisters, und brachte ihm eine Belohnung von 100 Louisd'ors, um die ihn freilich ein kurfürstlicher Hofbediente betrog. — In demselben Jahre bekam Bach vom Fürsten von Anhalt eine Einladung als Kapellmeister nach Cöthen, er nahm die Stellung an und behielt sie bis 1723. Ein Jahr vor seinem Amtsaustritt hatte er eine Kunstreise nach Hamburg gemacht und hier ausserordentliches Aufsehen als Orgelspieler erregt. Das Jahr 1723 endlich führte ihn in das Amt ein, das er bis zu seinem Tode inne hatte, in das Cantorat an der Nikolaikirche zu Leipzig. Der Mann, der vor ihm diese Stelle bekleidete, war der gelehrte Tonkünstler Johann Kuhnau, den man gewöhnlich als den ersten Sonatencomponisten bezeichnet (Becker a. a. O. p. 36). Gleichzeitig wurde Bach die Leitung der Musik in der akademischen Kirche gemeinschaftlich mit dem Organisten Görner anvertraut. In Leipzig begann die Hauptthätigkeit des Meisters, deren Endziel darauf gerichtet war, dem Gottesdienste den Kunstgesang als nothwendigen Bestandtheil einzuverleiben und die Predigt durch den Kunstgesang zu weihen. An dem Superintendenten Salomon Deiling fand Bach hier bis zu

seinem Lebensende einen wahren Freund und Förderer seines Strebens.

In seinem Verhältnisse als Cantor an der Thomasschule hatte Bach anfangs das Glück an dem damaligen Rector, dem berühmten Gelehrten Johann Matthias Gessner, einen ausgezeichneten Verehrer seiner Kunst zu besitzen. Der Nachfolger Gessner's, Joh. August Ernesti der Jüngere, hegte keine besondere Achtung vor der Tonkunst, und deshalb auch nicht vor unserem Meister, wodurch das Verhältniss desselben zu Ernesti eben kein günstiges wurde. Im Gegensatze zu den mancherlei Widerwärtigkeiten, die ihm daraus entsprangen, wurde ihm 1736 der Titel eines königlichen polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hofcompositeurs beigelegt. In dieser letzteren Eigenschaft hatte denn Bach wiederholentlich Veranlassung, Gelegenheitscompositionen zu schreiben; im höheren Masse war dies der Fall bei der im Jahre 1730 eintretenden zweiten Jubelfeier der Ueberreichung der ausgsburgischen Konfession, die durch dreitägige kirchliche Festlichkeiten in Leipzig gefeiert wurden. Auch anderweitig war Bach noch in der Oeffentlichkeit thätig; um das Jahr 1736 finden zwei wöchentliche Concerte in Leipzig statt, dessen eines Bach leitete. Der Gesang wurde hier mit Unterstützung der akademischen Jugend ausgeführt; mit den übrigen Gesangs- und auch den Instrumentalkräften Leipzigs sah es nach Bach's eigenem Berichte gar traurig aus. Das Jahr 1747 brachte unserm Meister noch eine seltene Auszeichnung, die ihm für die dann folgenden Jahre der Trübsal, die durch ein heftiges Augenleiden, eine zweimal missglückte Operation, gänzliche Erblindung und endlich durch Hinsiechen seines Körpers über ihn hereinbrach, beständig Trost gewährte. Der König von Preussen, Friedrich II., der schon 1738 den zweiten Sohn Bach's, Philipp Emanuel, in seinen Dienst nach Rheinsberg berufen und ihn seit seiner Thronbesteigung 1740 zum Kammermusikus ernannt hatte, sprach den bestimmten Wunsch aus, den Vater J. S. Bach bei sich in Potsdam zu sehen. Der König nahm den Meister mit einer Liebenswürdigkeit und Güte auf, und zollte dem Meister solche Anerkennung seiner Kunstfertigkeit im Vortrage und im Improvisiren, dass dieser, obgleich frei von jeder weltlichen Eitelkeit, doch stolz darauf war, von einem so grossen Fürsten so gnädig aufgenommen zu sein. Nach dieser Reise aber hatte Bach bis zu seinem Tode, der am 28. oder 30. Juli 1750 eintrat, alle jene Leiden durchzumachen, die ich so eben angedeutet.

Von den zwanzig Kindern, die Bach aus zwei Ehen hatte, sind besonders vier Söhne zu nennen, davon zwei aus der ersten und zwei aus der zweiten Ehe; jene beiden sind Wilhelm Friedemann und Philipp Emanuel, bekannt unter dem Namen der Hallesche und Hamburger Bach; diese beiden Johann Christoph der Bückeburger und Christian der Londoner.

Diese Notizen über das äussere Leben Bach's mögen genügen, ich wende mich jetzt zu seinen Werken, um Ihnen an diesen die Bedeutung seiner Erscheinung, die ich schon hin und wieder in einzelnen Zügen besprochen, noch einmal im Zusammenhange kurz darzustellen. Bach wurzelt seiner ganzen ausgesprochenen Richtung nach in der Kirche, für sie ist er in allen Beziehungen thätig gewesen, für den Gemeinegesang als Sänger und Setzer geistlicher Liederweisen, für den kirchlichen Kunstgesang als Componist von Motetten, Cantaten für alle Sonn- und Festtage des Jahres, durch seine Passionsmusiken und seine Messen; für die Orgel durch seine zahlreichen Präludien, Fugen und Fantasien u. s. w.

Seine Thätigkeit als Sänger für den Gemeinegesang erkennen wir aus einem im Jahre 1736 von dem Schlosscantor zu Zeitz, Johann Georg Schemelli, herausgegebenen „musikalischen Gesangbuche.“ Die Vorrede dieses Buches, von dem Schlossprediger Fr. Schulze geschrieben, sagt, dass diese Melodien (es sind deren 69 zu 954 Liedern) von J. S. Bach „theils ganz neu componirt,“ theils auch von ihm im Generalbasse verbessert seien. —

Durch ein anderes Werk, das freilich erst von Bach's Schüler, Kirnberger, und dem zweiten Sohne Bach's, Philipp Emanuel, aus seinen grösseren Werken zusammengetragen ist, betitelt „Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralsätze,“ zuerst in zwei Theilen 1765 und 1769 zu Berlin und Leipzig, später in anderen Ausgaben, besonders 1843 von Becker in einer übersichtlichen Ausgabe herausgekommen, hat sich Bach als Setzer für den Gemeinegesang ein unsterbliches Verdienst erworben.

Hat Bach in diesen Werken auf Grund bestimmter, in der Gemeine längst gebräuchlicher Texte (wie als Sänger geistlicher Liedweisen) oder längst gebräuchlicher Melodien (wie als Setzer für die Choralmelodien) für den Gemeinegesang gearbeitet, so hat er in seinen Schöpfungen für den kirchlichen Kunstgesang dieses Anhaltepunktes nicht bedurft, er konnte seiner eigenen Wahl folgen, aber wohin führte ihn diese? auf die biblischen Worte und

die trefflichen Kirchenlieder, welche die frommen Dichter vor ihm und während seiner Zeit sangen. An diese lehnen sich zunächst seine acht- und fünfstimmige Motetten für unbegleitete Singstimmen; von den fünf Motetten ist die dritte von Johann Christoph Bach. Ein zweites Hauptwerk sind die Cantaten für alle Sonn- und Festtage des Jahres, deren Zahl so gross ist, dass man mehrere Jahrgänge daraus zusammenstellen kann. Die Cantaten sind bei weitem bedeutender als die Motetten, schon ihrer Form nach mannigfaltiger und reicher ausgestattet. Arien, Recitative, Chöre, alle mit Instrumentalbegleitung, wechseln beständig ab und treten, je nachdem der Charakter des Textes es erfordert, auf. Bewundernswerth ist hier die Treue, mit welcher der Ton am Worte hängt. Bach fasst nicht nur den Sinn des Ganzen auf und giebt ihn in seinen Tönen wieder (wie ich das später bei Händel werde bemerken müssen), er knüpft jedes einzelne an seinen Ton; dass auch äusserlich das Deklamatorische dadurch unendlich gewinnt, begreift man leicht; die Instrumentation ist dieser worttreuen Behandlung entsprechend; nie eine Ueberladung, die Effekt sucht, nur die Wirkung soll geschaffen werden, die in dem Worte liegt, und immer wird diese Wirkung mit den einfachsten Mitteln erstrebt. Bach ist kein Weltmann, der für die Menge schreibt, und darum äusserlich grossartig wirken will; was er thut, geschieht bei ihm im tiefsten Gefühle der unumgänglichen Nothwendigkeit; er ist so durchdrungen von seiner Aufgabe, dass sie in seinem Innern lebendig dasteht, mit ihm eins ist, und da er nur sein Innerstes in Töne kleiden will, so haben die gesungenen Worte den Ausdruck der tiefsten empfundenen Wahrheit. Bach war im Leben trotz aller Ehrenstellen, die man ihm verlieh, der einfache, schlichte Stadtorganist zu Leipzig. So ist sein Sinn, so seine Handlungsweise; darum findet man in seinen Schöpfungen auch Nichts, was er nicht etwa um der Sache willen schreiben zu müssen glaubte; was der Wahrheit seines Gefühles widersprach, mied er sorgfältig. Er schreibt seine Arien nicht dem oder jenem Sänger zu Liebe; wie sie der Wahrheit seines Gefühles entsprechen, so gestaltet er sie, hat er sie doch dem edelsten Zwecke, dem Dienste Gottes in der Kirche geweiht. So erscheint Bach immer subjectiv. Diese Subjectivität ist aber nicht derart bewusst und beabsichtigt bei ihm, dass sie vielleicht in Egoismus und Dünkel ausarten könnte; er giebt sich selbst, weil er nicht anders kann, keineswegs aber, weil er nicht anders will. Er durfte aber getrost seinen Gesängen den Stempel

seines Innern aufdrücken, war es doch so mit ihm bestellt, wie es einem frommen, gläubigen Christen geziemt, der in dem Worte Gottes seinen wahren Grund gefunden. Hat Bach nun in diesem einerseits ächt protestantischen Sinne (was die ideale Anschauung und den idealen Zweck betrifft) jene Cantaten geschaffen, so ist dies im höchsten Maasse bei seinen Passionsmusiken der Fall, deren wir zwei von ihm besitzen, die eine nach dem Evangelisten Johannes, die andere nach dem Evangelisten Matthäus, jene wahrscheinlich die frühere. Die Matthäuspassion ist unbestritten die bedeutendere von beiden, das grossartigste Werk, was die protestantische Kirche überhaupt aufzuweisen hat. Die Wahrheit des Ausdruckes ergreift so mächtig, dass man alle jenen grossen, erschütternden Momente aus dem Leben unsres Heilandes lebendig vor sich sieht. Das Grösseste aber sind die Chöre; so der Chor: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter, wir hätten ihn dir nicht überantwortet, wir dürfen Niemand tödten“ u. s. w., wo in chromatischen Fortschreitungen eine ganze Kette schneidender Missklänge bis zu lange hingehaltener Auflösung uns vorübergeführt wird, den Abscheu vor der Uebelthat, die Qualen des Todes darstellend; der Chor: „Kreuzige, kreuzige,“ wo das dringende Fordern einer wildbewegten Menge neben ihrem harten, blutgierigen Geschrei trefflich ausgedrückt ist; der Chor: „Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben,“ wo der Nachdruck auf jenes, der Blutgier willkommene Gesetz durch die Synkope eindringlich hervortritt, eben wie in dem gleichbetonten, dem Pilatus dräuenden Chor: „Lässest Du diesen los, so bist Du des Kaisers Freund nicht,“ womit der wankelmüthige Landpfleger eingeschüchtert werden soll; „Lasset uns den nicht zertheilen,“ wo wiederum die Synkope das Zertrennen anschaulich macht. Aller dieser mannigfache scharfe Ausdruck ruht aber zugleich auf der kunstreichsten Verwebung der Stimmen in diesen meist figurirten Chören, ein jeder von ihnen erscheint als ein mit der treuen Sorgfalt alter Maler ausgeführtes Bild. Der Schlusschor: „Ruht wohl ihr heiligen Gebeine, um die ich nicht mehr trostlos weine,“ stellt eine Chorarie dar, gesangreich und gefühlvoll, bei aller Einfachheit durch Mannigfaltigkeit der Stimmführung dennoch kunstreich; in seiner Ruhe und Milde empfinden wir die Schlichtung des rastlosen schweren Kampfes, den uns die schneidende Härte des ersten Chores entgegenbrachte.

Der Eindruck, den dieses Werk bei seiner ersten Aufführung

am Charfreitage des Jahres 1729 gemacht, mag ein ähnlicher gewesen sein, wie der durch die erste Aufführung der Missa papae Marcelli Palästrina's hervorgerufene. Solche Hoheit, solche Tiefe der Ueberzeugung, solche Macht des Ausdruckes hatte man noch nicht vernommen. Bach hat mit diesem Werke sich selbst die unsterbliche Ehrenkrone aufgesetzt, welche die protestantische Kirche ebenso wie die Kunst ewig heilig halten werden. Der Matthäuspassion Bach's am nächsten an Bedeutung steht seine grosse fünfstimmige H-moll Messe, in jeder Beziehung ein colossales Werk.

In diesen bis hierher besprochenen Werken haben Sie wohl ein anschauliches Bild von der Thätigkeit Bach's für den Gemeine- und Kunstgesang gewonnen. Dass Bach ausserdem als Componist für die Orgel ausserordentlich bedeutend ist und auch hierin der Vollender dessen, was die beiden Orgelmeister Scheidt und Pachelbel angebahnt und fortgeführt hatten, habe ich schon früher erwähnt. Noch bleibt hinzuzufügen, dass Bach auch Werke für das Klavier, für die Violine, für diese beiden Instrumente zusammen, ferner Suiten für das Orchester, Concerte für 1, 2 und 3 Klaviere mit Begleitung des Orchesters geschrieben hat. —

Wir trennen uns jetzt von unserm Meister, dessen Bedeutung Sie vielleicht an diesen äussersten Umrissen erkannt haben. Ich werde bei einer später anzustellenden Vergleichung mit Händel, dessen Thätigkeit wir in der nächsten Vorlesung aus den Bestrebungen des Kunstgesanges auf weltlichem Gebiete sich werden entwickeln sehen, noch mehrfach Gelegenheit haben, hier und da eine bestimmtere Charakteristik eintreten zu lassen.

Neunte Vorlesung.

Die gesammte Kirchenmusik Deutschlands während der zweiten Periode von 1500—1750 liegt jetzt ihren Hauptmomenten nach vollendet vor uns. An die Namen Luther, Walther, Senfl, Osiander, Eccard, Prätorius, Schütz, Bach, knüpft sich die Entwickelung jener Richtung vom ersten Keime bis zu ihrer höchsten Blüthe hin. Beschäftigte im 16. Jahrhundert der Gesang der Gemeine die Thätigkeit aller Tonmeister, so war es im 17. und 18. Jahrhundert der Kunstgesang in der Kirche, welcher hauptsächlich das Ziel

und Streben der Künstler ausmachte. Diese Richtung des geistlichen Gesanges, die ich schon wiederholentlich als die national-deutsch-evangelische bezeichnete, hat mit Bach, ihrem Vollender, einen derartigen Abschluss erhalten, dass eigentlich Niemand nach diesem Meister Aehnliches geleistet, geschweige dem bis dahin Erreichten in irgend einer Weise eine neue Wendung zu geben versucht hat. Was in der Folgezeit auf dem Gebiete des geistlichen Gesanges bekannt geworden, ist Alles aus der Richtung hervorgegangen, der wir insbesondere Händel's erhabene Oratorien verdanken, der weltlichen Musik. Da nun die weltliche Musik in den folgenden Perioden, bis auf unsere Zeit hin, den Mittelpunkt alles Strebens bezeichnet und gerade an ihr die Kunst der Musik den hohen Aufschwung genommen, so wird es gewiss von grössestem Interesse sein, die Spuren dieser zweiten Richtung so weit als möglich zu verfolgen, um den Zusammenhang der Erscheinungen zu bestimmen und namentlich dann die Werke Händel's im rechten Lichte, in ihrer wahren Bedeutung erscheinen zu lassen. So selbstständig die deutsche weltliche Musik während der dritten Hauptperiode in ihrer Entwickelung auftritt und so bedeutungsvoll vorzüglich die dramatische Musik im Verlaufe durch deutsche Tonkünstler gestaltet wird, so wenig erheblich ist ihre Vergangenheit, die, wie ich schon früher erwähnt, nur im eigentlichen Liede eine nationale ist. Schon in der sechsten Vorlesung theilte ich mit, dass noch Spuren des Volksliedes aus Karl's des Grossen Zeit herrühren; zwar hat man zu diesen und den Liedern der nachfolgenden Jahrhunderte bis zu Luther's Zeit keine notirten Weisen mehr übrig, doch ist schon das blosse Faktum einer früheren wirklichen Existenz solcher Gesänge von höchstem Interesse. Dass irgend eine Entwickelung und Fortbildung der Musik zu jenen Liedern stattgefunden, dürfen wir schwerlich annehmen und um so weniger, als der frühere Zustand der Tonkunst in Deutschland jeder Bedeutung entbehrte. Das 16. Jahrhundert, wie in Italien so auch in Deutschland das erste nationaler Tonkunst, vereinigte die Kräfte aller Meister im Dienste für die Kirche, und wenn auch das Kirchenlied vom weltlichen Liede häufig seine Weise entlehnt hatte, das letztere also das ursprüngliche war, so arbeitete man doch im Grossen und Ganzen an dem Kirchengesange und gedachte des weltlichen Gesanges nur nebenher; eine selbstständige Entwickelung des weltlichen Liedes gab es nicht, die Ergebnisse der Thätigkeit für das geistliche Lied wurden auch auf jenes über-

tragen. So finden wir denn allerdings auch im 16. Jahrhundert unter den Liedersammlungen (siehe am Ende der sechsten Vorlesung) manches weltliche Lied, doch verschwinden die Leistungen auf diesem Felde unter der allseitigen Thätigkeit für den gottesdienstlichen Gesang.

Der Geist, der unter diesen Umständen bis zum Jahre 1600 in der deutschen Tonkunst herrschte, war durchaus einem Kunstgesange und dramatischen Gesange fremd; es lag in der Natur des allgemeinen deutschen Geistes dieses Zeitraumes, dass auch die Tonkunst nicht auf die Erfindung des Kunstgesanges verfiel. So kommt es denn, dass Deutschland auf diesem Gebiete sich ganz unter Italiens Einfluss stellte, dass es seine Tonkünstler nach Italien zu den berühmten Meistern dieses Landes entsandte, um von ihnen zu lernen. Dennoch wendeten die deutschen Tonmeister das von Italien her Ueberkommene nur auf den geistlichen Gesang an; lag dies in dem Fortwirken des Geistes der Tonkunst vom 16. Jahrhundert auch in das 17. hinein, lag es in der Unreife der weltlichen Musik, — genug eine Erhebung des weltlichen Gesanges, eine Vorbereitung zum dramatischen Gesange, zur Oper, gab es nicht. Wir müssen diese eigenthümliche Erscheinung festhalten, um sowohl das erste Auftreten der Oper in Deutschland, als auch den späteren Verlauf derselben im 17. Jahrhundert richtig zu begreifen. H. Schütz brachte 1627 zu Torgau*) die „Daphne" des Rinuccini, nach einer Bearbeitung von Opitz v. Boberfeld,**) zur Vermählung des Landgrafen Georg II. von Hessen***) auf die Bühne. Es war dies die erste deutsche Oper; zwar ist uns die Musik nicht mehr erhalten, doch lässt sich mit Bestimmtheit annehmen, dass sie durchaus eine ganz italienische gewesen, da einmal, wie ich so eben bemerkt, in Deutschland auf diesem Gebiete noch keine Spur selbstständig vorgearbeitet worden, dann aber Schütz, als ganz in die neue italienische Kunstrichtung eingeweiht, diese in Deutschland einzuführen bemüht war, und in der Uebertragung der grossartigsten Schöpfung der neuen italienischen Kunstrichtung, der Oper, nach Deutschland, gewiss am wenigsten seinem allgemeinen Streben ungetreu geworden sein wird. Ueber die Beschaffenheit dieser Schütz'schen Composition verlautet nicht das Geringste. Man kann leicht auf die Vermuthung kommen, dass

---

*) W. Fink, Geschichte der Oper pag. 135, sagt zu Dresden.

**) Der Text befindet sich in dem Werke Opitzen's.

***) Mit Sophie Eleonore, Schwester des Kurfürsten Johann Georg II.

Schütz die Musik Peri's für seine Composition irgendwie benutzt hat, doch finde ich dieselbe nirgends ausgesprochen, sei es, weil man bei einem so bedeutenden Meister dergleichen nicht wagt anzunehmen, sei es auch, weil der Dichter Opitz in der Ueberschrift des Textes sagt: „durch H. Schützen im 1627. Jahre Musikalisch auf den Schauplatz gebracht." Schwerlich dürfte man aber einerseits darin an dem hochgefeierten Meister ein Unrecht begehen, wenn man eine Benutzung der Peri'schen Musik annimmt, hat er doch auch den Text der ersten italienischen Oper von Rinuccini benuzt, andererseits beweist aber auch jene Bemerkung von Opitz durchaus noch nicht, dass Schütz eine neue Composition zu jener Oper geliefert. Wie dem nun auch sei, dieses erste Auftreten einer deutschen Oper, der man freilich nicht die ehrende Bezeichnung einer nationalen beilegen kann, bezeichnet eine neue Aera für die weltliche deutsche Musik. Schütz nur war befähigt durch seine genaue Kenntniss der italienischen Tonkunst ein solches Werk zu vollbringen. Damit hatte er aber mehr geleistet als die Tonkünstler seiner Zeit zu erfassen und nachzuahmen vermochten; daher uns denn während einer langen Reihe von Jahren kein deutsches Opernwerk wieder bekannt ist. Dass auch Schütz selbst es bei der Einen Opern hatte bewenden lassen, trotzdem das neue Werk so unendlich gefallen, mag auch wohl eher die oben ausgesprochene Vermuthung bestärken; das Werk Schützen's erscheint dadurch noch mehr als blosses Gelegenheitswerk, bei dem man es Schützen wohl verzeihen kann, wenn er auch eine fremde Musik bloss überarbeitete. Die Zeitgenossen Schützen's, durch diesen ersten wichtigen Schritt auf dem Gebiete weltlicher Musik angeregt, begannen jetzt dieser Richtung allmählich grössere Aufmerksamkeit zu schenken. Noch war aber der Standpunkt der weltlichen Musik ein so wenig selbstständiger, dass man erst an einfacheren Werken seine Kräfte üben musste, ehe man an die grosse Aufgabe einer Oper gehen konnte. Diese blieb für's erste ganz in den Händen der Italiener, und Fürsten, die irgend ihren Hof mit Glanz umgeben wollten, liessen sich italienische Sänger kommen, die ihre nationalen Opern aufführten, wissen wir doch schon, dass Schütz in den Jahren 1645—1647 die Kurfürstlich sächsische Kapelle zu Dresden durch italienische Sänger und Instrumentisten auf einen höhern Standpunkt zu bringen suchte. Wenn also an diesem Hofe etwa italienische Opern zur Aufführung kamen, so dürften wir dies nur natürlich finden. Der deutsche

Kaiser Leopold I., der von 1658—1705 regierte, war, wie auch viele seiner Nachfolger, der italienischen Musik in so hohem Grade ergeben, dass er jährlich für seine meist aus Italienern bestehende Kapelle 44,000 Gulden verwendete und am liebsten während eines Concertes dieser Kapelle zu sterben wünschte.

Die deutschen Singspiele, die hier und da wohl vorkamen, erinnerten noch zu wenig an die Oper, am wenigsten aber an einen eigentlichen deutschen Kunstgesang, so dass auf diese Weise an eine nationale Entwickelung nicht zu denken war. Eine solche fand nur an dem ächt deutschen weltlichen Liede statt, und das Verdienst des zur preussischen Tonschule gehörigen Meisters Heinrich Albert war es hauptsächlich, dem Liede eine Gestalt zu geben, an die alle späteren Liedercomponisten nur anzuknüpfen brauchten, um ihre herrlichsten Erzeugnisse zu liefern. Das deutsche Lied ist überhaupt unübertroffen in seiner Entwickelung, keine andere Nation hat dem Aehnliches aufzuweisen. Albert hatte, 1604 zu Lobenstein im Voigtlande geboren, nachdem er in Leipzig Jura studirt, sich der Musik mit grossem Eifer unter Leitung seines Oheims Schütz in Dresden befleissigt, 1626 kam er nach Königsberg und bekleidete hier von 1631 bis zu seinem Tode 1651 die Stelle eines Domorganisten.

Seine weltlichen Lieder sind in dem grossen Werke enthalten, welches er in acht Theilen herausgab unter dem Titel: „Arien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehren—lust dienender Lieder zum Singen und Spielen gesetzet u. s. w., von Heinrich Albert.“ Dieses Werk machte seiner Zeit so grosses Aufsehen, dass die meisten der einzeln herausgekommenen Theile in kurzer Zeit in dritter und vierter Auflage erschienen. Seine einfachen weltlichen Lieder sind so geschrieben, dass die Melodie einstimmig gehalten ist, und nur von einer Generalbassbezifferung unterstützt wird, eine Form des Liedes, wie sie alle Liedersänger des 18. Jahrhunderts, ein Reichardt, Haydn, Mozart, Hiller mehr oder weniger befolgt haben.

Auch den Recitativstil wendete Albert in weltlichen Gesängen grösseren Umfanges an, und hat er dabei auch nicht die Anbahnung eines deutschen Opernstiles bezweckt, so musste doch dieselbe indirekt dadurch unterstützt werden, und zwar mit um so grösserem Nachdrucke, da das Werk Albert's so allgemein verbreitet war. (Die Auflagen des Werkes reichen bis in's Jahr 1687

hinein, dennoch versichert C. F. Becker, pag. 13, dass sich jetzt noch kaum einige vollständige Exemplare auffinden lassen.) —

Neben dieser erfolgreichen Thätigkeit Albert's ist wenig auf dem Gebiete des weltlichen deutschen Gesanges aus jener Zeit zu berichten. Becker führt, pag. 18, noch einige Sammlungen im Stile Albert's geschriebener Lieder an, die ich aber übergehe, da sie nichts wesentlich Neues bringen, die letzte derselben ist aus dem Jahre 1677. — Hatten sich die deutschen Tonkünstler, wenigstens so weit die Nachrichten reichen, bis dahin auf dem Gebiete der Oper noch gar nicht versucht, und zwar hauptsächlich, weil ihnen die so nothwendige direkte Anregung fehlte, so sollte ihnen jetzt in den letzten Jahrzehenden des 17. Jahrhunderts desto mehr Gelegenheit gegeben werden.

Wie in Italien, so war auch in Deutschland die Oper erst viele Jahre Privateigenthum der Höfe, ehe die Städte daran dachten, sich so kostspieligen Vergnügungen zu ergeben. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber begannen insbesondere die durch blühenden Handel vermögend gewordenen Städte, von denen Fink beispielsweise Hamburg, Braunschweig, Breslau, Leipzig, Weissenfels, Nürnberg, Augsburg, Halle, Koburg, Altenburg, Eisenberg, Wolfenbüttel anführt, sich Theater zur Aufführung von Opern zu erbauen. Von deutschen Opern, die hier irgendwo zum Vorschein gekommen, haben wir keine Spur, vermuthlich waren es auch nur entweder deutsche Gesangsspiele, derart, wie sie Andreas Gryphius dichtete und 1660 zu Glogau aufführen liess, oder es mag sich auch wohl eine oder die andere Bühne an eine italienische Oper gewagt haben. Dunkel sind die Nachrichten darüber unter allen Umständen; auch von besonderen Kräften, die etwa im Stande gewesen, eine Oper nur leidlich zu singen, wissen wir nichts. Meist waren es herumziehende Schauspieler- und Sängerbanden, welche auf jenen Theatern spielten. Eine derartige Gesellschaft sogenannt kurfürstlich sächsischer Hofcomödianten, unter Leitung eines Johann Feltheim, soll in Hamburg die Veranlassung zum Bau eines Theaters gegeben haben. In dieser reichen Handelsstadt finden wir denn auch die erste stehende deutsche Oper, über die wir mit Sicherheit berichten können. Der besonders als musikalischer Schriftsteller berühmte, nachher zu erwähnende Mattheson, hat in einem Werke „Die musikalischen Patrioten“ Mancherlei darüber geschrieben; die beste zusammenhängende neuere Darstellung dieser ersten Epoche für die nationale deutsche Oper ist

von Dr. O. Lindner, Berlin 1855, bei Schlesinger unter dem Titel: „Die erste stehende deutsche Oper“ erschienen.

Die Gründung dieser Bühne ging von den beiden Licenziaten Gerhard Schott und Lütjens und dem Organisten an der Katharinenkirche, Johann Adam Reinken oder Reinike, aus und wurde nach eingeholter Erlaubniss des geistlichen Ministeriums im Jahre 1678 in's Werk gesetzt. Die ersten Unternehmer sorgten von vornherein dafür, dass auch äusserlich für die Ausstattung nichts fehlte, was die Schaulust reizen konnte. Darum hatte man gleich einen eigenen Theatermaler (Hrn. Kamphusen), einen Balletmeister (Mr. de la Feuillade), Maschinenmeister u. s. w. — Die Eröffnung des Theaters geschah mit einem biblischen Singspiele: „Der geschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“ (Adam und Eva), Text von Richter, einem kaiserlich gekrönten Poeten, Musik vom Kapellmeister Joh. Theile (1646 zu Naumburg geboren und um 1724 ebendaselbst gestorben), einem Schüler Schützen's. Die Textbücher sämmtlicher Opern, die während des 60jährigen Bestehens der Hamburger deutschen Oper zur Aufführung gelangten, bewahrt die Weimarsche Hofbibliothek nach einer Sammlung des Professors Michael Richey in sieben Quartbänden auf; das Verzeichniss der Opern giebt Mattheson in dem obengenannten Werke (pag. 177 ff.) und Lindner mit interessanten Anmerkungen in dem gleichfalls citirten Werke (pag. 168 ff.). Wir ersehen daraus, dass die Stoffe zu den Opern in den ersten Jahren hin und wieder aus der Bibel entlehnt sind; im übrigen aber der alten Mythe und überwiegend der alten Geschichte angehören. Als Componisten treten in diesen Opern zuerst der erwähnte Theile auf, 1678 noch mit einer zweiten Oper Orontes. Dann folgen von 1679 bis 1684 Opern von Strungk und von 1679—1684 von J. W. Franck; von 1684—1690 sind nur Opern von Förtsch angeführt (nur 1686 noch einmal Franck mit der Oper Cara Mustapha). Bis Ende 1693 liefert Conradi die neuen Opern, wichtig indess ist, dass 1692 eine französische Oper Achille et Polyxene von Campistron und Colasse zur Aufführung kam, vielleicht schon im Voraus durch den Einfluss des erst 1693 eintretenden Kapellmeisters J. S. Cousser (eigentlich Kusser) auf die Bühne gebracht. Kusser's Streben ging ganz dahin, der französischen und italienischen Oper auf der Hamburger Bühne Eingang zu verschaffen. 1693 tritt der Organist der heiligen Geistkirche in Hamburg, Bronner, einmal als Operncomponist auf, ebenso im Jahre 1694 einmal, dann aber erst wieder 1701

und 1702. Kusser führte ausser einigen eigenen Opern besonders Werke von Steffani,*) hannöverschem Kapellmeister, einem trefflichen Componisten, bis gegen 1700 hin auf. 1694 tritt der berühmteste damalige deutsche Operncomponist Reinhard Keiser in Hamburg mit „Der königliche Schäfer oder Basilius in Arcadien“ auf und beherrscht bald fast ganz das Theater, 1734 wird die Circe als das letzte Werk von ihm genannt. 1702 wird eine Oper: „Der edelmüthige Porsenna“ von Mattheson angeführt; von dem berühmten Händel wird 1704 zum ersten Male eine Oper „Der in Kronen erlangte Glückswechsel oder Almira, Königin von Castilien“ zur Aufführung gebracht, der 1705 „Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero“ folgte und später mehrere andere deutsche und italienische. Telemann kommt 1721 mit „Der geduldige Socrates“ zum ersten Male vor; Telemann's Werke haben bis zum Schluss der deutschen Oper (1739) hauptsächlich das Repertoir gebildet. War nun hier durch so viele deutsche Componisten die nationale Oper vertreten, so fehlte es doch auch nicht an Aufführungen italienischer Opern; wir finden solche seit 1699, während des ganzen Bestehens der Bühne, besonders aber in dem ersten Jahrzehend häufig. Das endliche Schicksal der Hamburger Bühne war auch, dass sie ganz einer italienischen Opern-Gesellschaft, die zuerst unter Angelo Mignotti, dann Pietro Mignotti, unter Scalabrini und zuletzt noch 1748 kaum ein Jahr lang unter Gluck stand, anheimfiel.

Die bedeutendsten jener Operncomponisten, welche also die erste Epoche der deutschen Oper bezeichnen, sind Keiser, Mattheson, Händel und Telemann, deren Wirksamkeit wir in mehr als Einer Hinsicht genauer in's Auge fassen müssen.

Reinhard Keiser war 1673 in der Gegend zwischen Weissenfels und Leipzig geboren. Seine wissenschaftliche und musikalische Bildung erhielt er zu Leipzig auf der Thomasschule und später auf der Universität. Von Leipzig ging er nach Wolfenbüttel, wo vielfach Steffani's italienische Opern gegeben wurden, an diesen bildete er sein bedeutendes Talent, das schon in Leipzig Aufsehen erregt hatte. In Wolfenbüttel trat er mit zwei Opern „Ismene“ 1692 und 1693 mit dem nachher auch in Hamburg 1694 zur Aufführung gekommenen „Basilius“ hervor. Wie in Wolfenbüttel, so entzückte

*) Es waren dies eigentlich italienische Opern, sie wurden aber mit deutschem Texte gesungen. Steffani hat, nach Lindner, schon vor Scarlatti die Form der Arie angewendet. (Scarlatti zuerst in seiner Theodora.)

er 1694 in Hamburg das Publikum durch seinen Melodienreichthum. Seit 1700 richtete er Winterconcerte*) in Form gesellschaftlicher Zusammenkünfte mit ausgesuchter Bewirthung ein, 1703 übernahm er mit einem gewissen Dräseke (nach Winterfeld's evang. Kirchengesang, Bd. III., S. 54) oder Drüsike (Lindner p. 42) die obere Leitung des Opernwesens; zwar wird später allgemein berichtet, er habe auch die Pacht übernommen, doch erwähnt Mattheson Schott's Wittwe 1703 als Pächterin, so dass Keiser wahrscheinlich nur artistischer Direktor gewesen. Keiser schrieb 116 Opern während seines Aufenthaltes in Hamburg und ausserdem noch viele kirchliche Werke. Bei einem mehrjährigen Aufenthalte in Copenhagen, bis 1728, erhielt er den Titel eines Königlich dänischen Kapellmeisters; nach seiner Rückkehr nach Hamburg übertrug man ihm hier die Stelle eines Cantor cathedralis und Canonicus minor am Dome. Seine letzte Oper schrieb er 1734, sein letztes geistliches Werk führte er 1737 zu Ostern auf. Keiser starb 1739 im Alter von 66 Jahren. Er war durch und durch ein den weltlichen Vergnügungen ergebener Mensch; er übte seine Kunst als einen reichen Quell des Genusses und Erwerbes; sie verschaffte ihm die Mittel, seinem Hange zur Putzsucht nachzugeben; er ging z. B. in verbrämten Kleidern umher und hielt sich zwei Bedienten in Livrée. Seine Lebenslust und Heiterkeit spricht sich auch in seinen dramatischen Werken aus; die Leichtigkeit der Melodien nahm allseitig ein, so dass ihn Lindner mit Recht den Mozart der ersten Epoche der deutschen Oper nennen konnte. Ein zweiter Meister derselben ist Johann Mattheson, der 1681 in Hamburg geboren, sich schon als 9jähriger Knabe auf der Orgel hören liess; nicht minder zeichnete er sich im Gesange aus, so dass er gleichfalls als Knabe schon in Concerten sang und sich dazu am Klavier selber begleitete. Dem damaligen Opern-Direktor Gerhard Schott gefiel seine „umfängliche, helle und liebliche Discantstimme;" er gewann den 9jährigen Knaben als Sänger für seine Bühne. Er soll zum ersten Male als Mädchen verkleidet in Kiel aufgetreten sein, als die Hamburger Sänger hier Vorstellungen gaben. Dabei habe er sich hier so „anmuthig" geberdet, dass wegen des Geschlechtes manche Wette gewonnen oder verloren wurde. Mattheson blieb

---

*) So berichtet Winterfeld, pag. 54, Bd. III. des evangelischen Kirchengesanges und mit ihm Brendel, Bd. I. pag. 202. Lindner dagegen sagt, dass diese Concerte von dem damaligen kaiserlichen Gesandten Grafen v. Eckgh veranstaltet seien und Keiser und Mattheson sie geleitet haben.

funfzehn Jahre lang, bis 1705 in dieser Stellung und theilt selbst mit, dass er „in den letzten sieben oder acht Jahren fast immer die Hauptperson vorgestellt habe, nicht ohne allgemeinen und grossen Beifall der Zuschauer." Als Operncomponist trat er 1699 mit der Oper „Plejades" auf, nachdem er früher schon „Kirchenstücke gesetzt und Fugen und gelehrte Contrapunkte in grosser Anzahl ausgeführt, allein in der Oper erfuhr er erst, dass ihm Leben, Melodie und Geist fehle, bevor ab, da der unvergleichliche Direktor Joh. Sig. Cousser eine bisher unbekannte Art zu singen einführte und sich äusserst angelegen sein liess, in der praktischen Musik Alles zu verbessern und nach dem ächten welschen Geschmacke einzurichten." 1704 übertrug ihm, da er sich durch die Kenntniss neuer Sprachen auszeichnete der britische Resident in Hamburg, Johann von Wich, den Unterricht seines Sohnes; Mattheson nahm deshalb 1705, nachdem er „den Nero (eine Hauptrolle in Händel's Oper) mit Nachdruck vorgestellet" von der Bühne Abschied, widmete sich den Rechtsstudien und wurde 1706 britischer Gesandtschafts-Secretair, in welcher Eigenschaft er bis zum Jahre 1714 hin sechszehn Mal sogar den Gesandten selbstständig vertreten musste. Daneben aber componirte, kritisirte und schriftstellerte er mit unermüdlicher Thätigkeit, erhielt 1715 das Direktorium musicum und das damit verbundene Canonicat am Dome. Er schrieb in dieser Stellung, die er bis 1728 inne hatte und nur wegen zu grosser Harthörigkeit aufgeben musste, viele kirchliche Werke, besonders Oratorien, da ihm diese Würde die Bedingung vorschrieb, solche Werke eigener Composition aufzuführen. Er soll später zum Legationsrath ernannt sein, doch fehlt darüber die genaue Nachricht. In die Zeit nach seinem Ausscheiden aus jener Stelle fällt seine Hauptthätigkeit als Schriftsteller; besonders polemische Schriften sind von ihm erhalten. Er starb 83 Jahre alt 1764, nachdem er seiner Vaterstadt dadurch ein bleibendes Andenken hinterlassen, dass er der dortigen Michaeliskirche eine Summe von 44,000 Mark zur Erbauung einer Orgel geschenkt. Als Opern- und Kirchencomponist hat Mattheson eben nicht Epoche gemacht, Treffliches aber durch seine Schriften gewirkt. Seines Einflusses auf den jungen Händel, der 19 Jahre alt nach Hamburg kam, und „reich an Fähigkeiten und gutem Willen war, aber sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten setzte, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten," rühmt sich Mattheson, indem

er mittheilt, dass er Veranlassung genommen, ihn durch „die hohe Schule der Oper ganz anders zuzustutzen, gegen Eröffnung einiger Contrapunktgriffe.“

Ehe wir jetzt den Meister Händel in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, wenden wir uns zuvor zu Georg Philipp Telemann und lassen jenen, wiewohl er in der Reihe der vier Hamburger Tonkünstler der dritte ist, als den bedeutendsten zuletzt. Telemann, geboren 1681 zu Magdeburg, sollte trotz seines musikalischen Talentes und seiner Neigung zur Musik, nach dem Willen seiner Mutter (sein Vater, ein Prediger, war während seiner Kinderjahre gestorben) Jurisprudenz studiren. Im Geheimen setzte er seine musikalischen Studien fort und schrieb dramatische Musik für die Bühne von Weissenfels. Nachdem er einige Zeit eine Organistenstelle an der Neukirche in Leipzig bekleidet, bekam er 1704 einen Ruf nach Sorau von einem Grafen von Promnitz, blieb hier vier Jahre, trat 1708 eine Stelle in Eisenach an, aber schon 1712 verliess er Eisenach, so glücklich er sich auch am Hofe des Herzogs gefühlt, und nahm die Kapellmeisterstelle an der Barfüsserkirche zu Frankfurt am Main an. Schon in Eisenach hatte Telemann ausserordentlich fleissig für die Kirche geschrieben, in Frankfurt fuhr er fort, auf demselben Gebiete zu arbeiten und setzte unter Anderem 1716 die berühmte Passion des Licenziaten, nachmaligen Rathsherrn Brockes zu Hamburg in Musik, die vier Jahre früher (1712) schon von Keiser, dann gleichfalls 1716 von Händel und 1718 von Mattheson componirt worden. Im Jahre 1721 begann für Telemann die Zeit seiner grössesten Wirksamkeit, er wurde zum Direktor des musikalischen Chores und zum Cantor des Johanneums zu Hamburg erwählt, und verblieb in dieser Stellung bis an sein Lebensende 1767. Er wandte hier seine Thätigkeit besonders der deutschen Oper zu, die, wie ich schon mitgetheilt, in den letzten Jahrzehenden das Theater vollkommen beherrschte. 40 Opern, gegen 700 Arien, 600 Ouvertüren, 44 Passionsmusiken, 12 vollständige Jahrgänge Kirchencantaten werden besonders als Beispiele seines ausserordentlichen Fleisses angeführt.

Das Lebensbild der Meister Keiser, Mattheson und Telemann liegt jetzt in kurzen Umrissen vor uns. Keiser, ein lebenslustiger Mensch, als Tonkünstler gewandt und in der natürlichen Darstellung aller Charaktergegenstände erfindungsreich; ihm strömt die Melodie von selbst zu, er ist eine ächte Künstlernatur. Mattheson,

ein scharfsinniger Kopf, grosser Dialektiker in seinen Schriften, in allen Lebensverhältnissen ein Genie, im Besitze aller möglichen Kenntnisse und Fertigkeiten, die er Andern zum Theil ablernte; als praktischer Tonkünstler von Talent, aber weder in der Erfindung, noch in der Ausführung von besonderer Tiefe und Gründlichkeit. Telemann endlich, zwar nicht so sprudelnd von Melodie wie Keiser, kein Universalgenie wie Mattheson, aber empfänglich für alles Vortreffliche, das er mit scharfem Blicke sichtete und sich aneignete, in der Technik der Composition im Vollbesitze aller Hülfsmittel, die er mit ausserordentlicher Geschicklichkeit anwendete, dabei nicht ohne Erfindung und Phantasie. —

Mit Stolz dürfen die Deutschen auf jene Männer blicken, denen die Entwickelung der nationalen Oper eine glänzende Anfangsperiode verdankt, und sind ihre Werke auch nicht unsterblich gewesen, so ist doch der Einfluss derselben von der höchsten Bedeutung; die Verbreitung der Oper wurde befördert, alle möglichen Städte bauten Theater und führten Opern auf. Dadurch wiederum war den Componisten Anregung und die Mittel gegeben, ihre Werke dem öffentlichen Urtheile vorzulegen; namhafte Talente machten sich geltend, unbedeutende Tonkünstler wurden sofort zurückgewiesen, so dass eine rege Thätigkeit auf dem Gebiete der dramatischen Composition sich entfaltete. Die Kirchencomposition war von jenen Meistern nicht vernachlässigt, hat doch Telemann fast mehr geistliche als weltliche Musik geschrieben; aber Telemann's Musik trägt zu wenig den Charakter kirchlicher Hoheit, Keiser's Oratorien waren zu treu seinem Opernstile geschrieben, Mattheson's kirchliche Werke, ebenso wie die dramatischen, zu wenig tief, als dass daraus eine Kirchenmusik von bleibendem Werthe hätte hervorgehen können.

Die Kirchenmusik dieser Meister hatte nur die Aufgabe, das anzubahnen, was sich aus der weltlichen dramatischen Richtung Erspriessliches für die kirchliche entfalten sollte. Die Vollendung dieser Richtung, die Blüthe jenes dramatisch-kirchlichen Kunststiles herbeizuführen und auf diesem Gebiete unsterbliche Werke zu schaffen, war Händeln vorbehalten. In seinen Opern, die Händel gleichzeitig mit jenen Meistern für die Hamburger Bühne componirte, überragt er diese keineswegs, noch dazu hat er fast nur italienische Opern geschrieben, die also durchaus kein nationales Interesse für uns haben können; erst als er ganz der Oper entsagt, bricht die Glanzperiode seiner eigentlichen schöpferischen

Kraft herein und befähigt ihn zu wahrhaft grossen dauernden Werken. Was Bach zur selben Zeit in der alten evangelischen deutschen Richtung, welcher der alte Choral zum Grunde lag, Grosses gewirkt, still in sich gekehrt, ohne grosses äussere Gepränge, das leistet Händel, mit gleichen Kenntnissen, gleichen Talenten, wie Bach ausgerüstet, aber ganz der italienischen dramatischen Richtung ergeben ein Weltmann durch und durch, der Alles auf grossartige Aussenwirkung berechnet, und jedes seiner Werke zur gebührenden öffentlichen Geltung bringen will, indem er endlich prüfend zurückblickt, wodurch er die Gemüther in der Oper entzückt, hinreisst, bewältigt, die rechte Form des Dramatischen als das Wirkungsvolle erkennt, jetzt seiner tief in ihm wurzelnden Neigung für den geistlichen Gesang, der nur durch das Streben nach Ruhm dem weltlichen hatte weichen müssen, nach vielen bittern Erfahrungen Raum giebt und so, gleichsam sein ganzes früheres Ringen nur als Vorstudien zu einer höheren Thätigkeit betrachtend, mit der ihm angeborenen Tiefe des Gefühles sich in die musikalisch-dramatische Darstellung heiliger, biblischer Gegenstände versenkt. Eine merkwürdige Erscheinung bietet Händel; in der Bestimmtheit des Abschlusses seiner individuellen Entwickelung unübertroffen, nur von Bach erreicht, aber in der Eigenthümlichkeit dieser Entwickelung einzig dastehend. Kein anderer Meister hat je mit solcher Sicherheit die eine Richtung verlassen und ganz der andern gelebt; nur aus dem endlichen Erkennen seiner Bestimmung ist dies bei Händel herzuleiten.

Mit dieser allgemeinen Charakteristik treten wir an die besonderen Lebensverhältnisse des grossen Meisters heran, die das Gesagte vielfach ergänzen und mancherlei Veranlassung geben werden, Specielleres diesem hinzuzufügen.

Georg Friedrich Händel war am 24. Februar 1684 zu Halle geboren. (Die Angabe Einiger: 1685 stösst auf manchen Widerspruch.) Früh zeigte er eine ausserordentliche Begabung und einen regen Eifer für die Tonkunst, den sein Vater, Amtswundarzt in Halle, auf jede Weise zu unterdrücken suchte, da er ihn zur Rechtsgelehrsamkeit bestimmt hatte. Die Vorstellungen des Herzogs zu Sachsen-Weissenfels, seines Gönners, brachen diesen Widerwillen. Der Knabe wurde jetzt der Leitung des Organisten Zachau anvertraut und bildete sich während des 7jährigen Unterrichtes von 1692—1699 zu einem tüchtigen Orgelspieler und Tonsetzer heran. Nach einem kurzen Aufenthalte am kurfürstlichen

Hofe zu Berlin mit seinem Vater, der bald nach seiner Rückkehr starb, und nach mehrjährigem Verweilen in seiner Vaterstadt ging er 1703 nach Hamburg, um die dortige Oper kennen zu lernen. Bis 1709 verweilte er hier, führte die deutschen Opern Almira, Nero, Florindo und Daphne auf, von denen die ersten beiden, nach Mattheson's Urtheil, die besseren sein sollen. Für Klavier und Gesang gab er in Hamburg mehrere Compositionen heraus. Der spätere Grossherzog zu Florenz, Prinz Giovan Gastone Medici, dessen Gunst sich Händel durch seine tonkünstlerischen Talente erwarb, lud ihn nach Florenz ein. Ende des Jahres 1709 folgte Händel dieser Einladung, besuchte Florenz, Venedig, Rom, Neapel, brachte mit Glück seine Opern (Rodrigo in Florenz 1709, Agrippina in Venedig 1710) auf die Bühne, und erwarb sich als Orgel- und Klavierspieler bedeutenden Ruhm. 1710 erging an Händel die Aufforderung des Kurfürsten von Hannover, die von Steffani niedergelegte Kapellmeisterstelle anzunehmen. Schon 1711 ist er mit Erlaubniss des Kurfürsten in England am Hofe der Königin Anna und führt hier mit dem grössesten Beifall die in vierzehn Tagen vollendete Oper Rinaldo auf. Kaum nach Hannover zurückgekehrt, erbittet er sich Ende 1712 neuen Urlaub nach England. Der Utrechter Friedensschluss giebt ihm hier 1713 Gelegenheit, an einer ihm aufgetragenen Arbeit, Te Deum und Jubilate, seine vortrefflichen Gaben für den Kirchenstil zu zeigen; das Werk erwarb ihm von der Königin ein lebenslängliches Jahrgehalt von 200 Pfund Sterling. Den Bitten seiner Freunde nachgebend und mit vielen Aufträgen beschäftigt, vergass er die Rückkehr nach Hannover, bis im Jahre 1714, nach dem Tode der Königin Anna, sein Kurfürst Georg Ludwig als Georg I. den englischen Thron bestieg. Durch Vermittlung des Grafen Kielmannsegge wusste Händel sich den König zu versöhnen. So blieb nun der deutsche Meister dem Vaterlande für seine Lebenszeit entzogen, ihm war das Kleinbürgerthum Deutschlands zu enge, der liberale Sinn der englischen Kunstmäcene sagte ihm mehr zu, sein Durst nach Ruhm fand hier grössere Befriedigung. Bis 1720 arbeitete er an Instrumentalsätzen und geistlichen Musiken im Auftrage englischer Grossen, so des Grafen Burlington und des Herzogs von Chandos, für den letzteren schrieb er 1720 ein Oratorium Esther. Von demselben Jahre an widmete er sich wieder ganz der italienischen Oper; seine erste derartige Oper „Rhadamist“ war für das Haymarket-Theater bestimmt. Wichtig, interessant und zugleich bezeichnend für die

Oratorien Händel's lässt sich an die Erwähnung des Haymarket-Theater hier gleich die Notiz einfügen, dass seine späteren Oratorien auf dieser Bühne aufgeführt wurden; zwar fand diese Aufführung nicht in scenischer Darstellung, wie die der alten italienischen Oratorien statt und wie es 1731 mit seinem Oratorium „Esther" von Königlichen Kapellknaben und Mitgliedern der philharmonischen Gesellschaft in dem Hause eines Herrn Gates geschehen war, dennoch giebt sie uns eine ebenso scharfe Charakteristik der Denkweise Händel's, als sie uns den klarsten Gegensatz zur Kirchenmusik eines Bach darthut. — Als Operncomponist hatte Händel mit vielen Nebenbuhlern, wie 1721 mit Buononcini und Attilio und mit manchen Schwierigkeiten, die ihm die Launen der Sänger bereiteten, zu kämpfen.

Durch Unterzeichnung des hohen Adels war 1720 eine Akademie zur Aufführung guter Opern mit tüchtigen Kräften unter Händel's Leitung in's Leben gerufen. Schon 1729 endete ein Streit mit dem berühmten Sänger Senesino, den er mit dem Sänger Duristanti von Dresden her engagirt hatte, diese Akademie, da die Vornehmen sich auf Senesino's Seite stellten. Der Adel gründete mit Porpora als Componisten und Farinelli und Senesino als Sängern eine neue Akademie und da auch der deutsche Dresdener Kapellmeister Hasse mit vielem Glück hier neue Opern aufführte, so hatte Händel, der inzwischen seine Opernaufführungen auf dem Haymarket-Theater mit neuen italienischen Sängerkräften fortgesetzt einen schweren Stand; nicht besser ging es ihm im Coventgarden-Theater. Er musste erschöpft an Geldmitteln und Körperkräften der Uebermacht weichen. Im Bade zu Aachen stellte er seine Gesundheit wieder her. Mit neuer Hoffnung eröffnete er auch 1735 die Opernvorstellungen in Coventgarden, war aber ebenso unglücklich. Er begann jetzt sich mehr und mehr dem Oratorium zu widmen, und hörte endlich ganz auf Opern zu schreiben; so schrieb er 1735 „Das Alexanderfest," 1738 „Israel in Aegypten," 1739 „Allegro und Penseroso." Seine letzten Opern „Imeneo" und „Deidamia" schrieb er 1740; aus demselben Jahre ist das bedeutende Oratorium „Saul." Die jetzt folgenden Oratorien „Messias" (1741), „Samson" (1742), „Judas Maccabäus" (1746), „Josua" (1747), „Jephtah" (1751) sind Händel's grösste Meisterwerke, die ihm den Platz verdienen, den wir ihm neben Bach als grössestem Meister, als Vollender des kirchlichen dramatischen Kunstgesanges angewiesen. Der „Messias" wird allgemein als die grösseste Schöpfung

Händel's angesehen. Den „Jephtah" komponirte Händel, als er schon ganz erblindet war, acht Jahre vor seinem Tode, der 1759 am Charfreitage (nach Winterfeld 13. oder 14. April) erfolgte. In England machte Händel mit den Oratorien bei seinen Lebzeiten kein Glück, die Concerte, in welchen er sie aufführte, blieben leer; in einem derselben, wo der Messias aufgeführt wurde, war nur der König mit seiner Umgebung als Zuhörer. „Desto besser wird's schallen," sagte Händel. In Irland ging es Händel'n besser, in Dublin wurde der Messias mit Enthusiasmus aufgenommen. Nach seinem Tode bis auf unsere Tage haben ihm die Engländer die höchste Ehre als Oratoriencomponisten widerfahren lassen, sie nennen ihn gern den ihrigen. Seine irdischen Ueberreste ruhen unter einem Marmordenkmal in Westmünster, unter den Grossen der englischen Nation.

Händel's Charakter bietet, wenn wir ihn so darstellen wollen, eine Mischung von Eigenschaften, welche den verschiedenen Nationalitäten innewohnen, unter denen er lebte und wirkte. Die Empfindung, die Tiefe des Gefühles, welche namentlich später in seinen Oratorien zum Ausdruck gelangte, dann die Gediegenheit, die Consequenz eines redlichen Strebens ist ein ächter deutscher Zug; der Stolz und die Festigkeit seines Willens, der manchmal freilich in Eigensinn ausartete, passte durchaus zu einem englischen Gentleman; die Leidenschaftlichkeit endlich, mit der er seinem Willen oft Nachdruck zu schaffen versuchte, beweist, wie sehr er die Eigenthümlichkeiten des italienischen Naturells in sich aufgenommen. Ist diese Entwickelung seines Charakters auch nicht gerade in ihrem historischen Verlauf so nachzuweisen, so erleichtert doch eine solche Vergleichung die richtige Auffassung desselben und hat ausserdem einen glaubwürdigen Anhaltepunkt an dem steten Verkehr Händel's mit jenen drei Nationen. — Seine Werke sind ein Spiegel seines Innern, wer hört nicht aus den gewaltigen Chören seiner Oratorien „Samson" oder „Josua" den Stolz und das Siegesbewusstsein heraus? oder aus den Arien und Recitativen des „Messias" oft eine Tiefe des Gefühles, die zu Thränen rührt? oder ist es nicht der Ausdruck der gewaltigsten Leidenschaft, den er lebendig schildert, wenn er mit Aufbietung aller Vocal- und Instrumentalkräfte in den Chören des „Judas Maccabäus" ein begeistertes Volk vorführt, dass dem Schlachtrufe seines Führers willig folgt, als gelte es einem Freudenmahle. Giebt er uns so sein Inneres wieder, so ist er darum nicht subjectiv wie

Bach; er wählt nur Stoffe, in denen er seine Eigenthümlichkeiten grossartig wiedergeben kann; daher er die Helden des Alten Testaments „Josua“, „Simson“, „Judas Maccabäus“, die „Esther“ und den „Messias“ des Neuen Testaments oder so grossartige Begebenheiten wie die Knechtschaft Israels in Aegypten zum Gegenstande seiner Composition wählt. Hier war ihm die reichlichste Gelegenheit geboten, auf jede Weise auf die Zuhörer zu wirken. Je mehr er aber Momente darstellen konnte, die ihn selbst seiner individuellen Eigenthümlichkeit nach berührten, desto wahrer konnte er schildern. Er zeichnet seine Helden mit einer Schärfe und Treue, wie nur die grössten Meister der Oper nach ihm es vermocht; nicht weniger bedeutend ist er in der Tonmalerei, vermöge der wir z. B. in dem Oratorium „Israel in Aegypten“ ein wunderbar getreues Bild aller jener Plagen, welche der Herr über Aegypten sendet; nur Haydn in seinen Oratorien hat darin ebenso Grosses, aber bei gänzlicher Verschiedenheit des Stoffes nicht so Grossartiges geleistet. — Betrachten wir jetzt Händel im Vergleich zu Bach. Kaum weist die Geschichte der Musik ein zweites Beispiel auf, wo zwei so grosse Meister, die gleichzeitig lebten, fast im selben Jahre geboren, ein hohes Alter erreichten, beide frühzeitig ausserordentliches musikalisches Talent bekundeten, die grössesten Orgelspieler waren, von den bedeutendsten Fürsten ausgezeichnet, von ihren Zeitgenossen zwar verehrt, aber in ihrer Grösse nicht erkannt, von Charakter eisern consequent, streng rechtlich, christlich gläubig bis zum letzten Lebenshauche hin, im Alter endlich erblindet und fast gleichzeitig ihre Thätigkeit beschliessen, wo zwei solche bedeutende Meister doch in den Einzelheiten ihrer Grösse so gänzlich verschieden sind.*) Händel erscheint, der Subjektivität Bach's gegenüber, in allen seinen Darstellungen durchaus objektiv. Bach steht mit allen seinen Werken in der Kirche, Händel auf

---

*) Nur in einer Parallele, zwischen den beiden grossen Zeitgenossen Orlandus Lassus und Palästrina, würden sich etwa einige ähnliche Beziehungen auffinden lassen, doch würde sich bei diesen Meistern das Verhältniss ihres äusseren Lebens und ihrer künstlerischen Wirksamkeit gerade umgekehrt herausstellen als bei Bach und Händel. Der der Welt lebende Künstler Orlandus Lassus, der also unserm Händel entspricht, legt doch nicht den Grund zu einer neuen Aera der Tonkunst, sondern beschliesst in grossartigster Weise die Bestrebungen seiner Nation und darin kommt er gerade mit dem bescheidenen Meister Bach überein, dem wiederum im äusseren Leben an Einfachheit und Demuth Palästrina ebenso sehr entspricht, wie derselbe durch den gewaltigen Erfolg seines neuen Stiles, mehr noch als Händel, eine neue Entwickelung angebahnt hat.

dem Theater, ja in der Welt; darum muss er, dem Drange seines Innern nachgebend, geistliche Musik schreiben, aber im dramatischen Stile arbeiten, um seiner Auffassung der Personen und Zustände folgen zu können; er ist episch, ja dramatisch, Bach rein lyrisch. Händel schreibt, von jeher daran gewöhnt, für Kunstsänger, für italienische Sänger, Bach nur für seine Leipziger Schüler, darum bei Händel oft jene Rouladen und Fiorituren, die Bach eigentlich fremd sind; ist Händel in dieser Art ein italienischer Tonsetzer zu nennen, so ist Bach so deutsch wie Gluck; so wenig Gluck Manier hat, so wenig Bach, Händel ist nicht frei davon. Bach vertritt mehr die instrumentale, rein musikalische Seite der Kunst, Händel legt das Hauptgewicht auf den Gesang, und indem er diesem Concessionen macht, ist er oft nicht so bestimmt, nicht so abgerundet in der Form wie Bach; freilich ist Bach dadurch schwerer, Händel leichter dem Hörer zugänglich. Hat endlich Bach, wie uns die letzte Vorlesung gelehrt, die Entwickelung der Periode des alten deutschen Kirchengesanges direkt zum Abschlusse gebracht so ist Händel nicht minder Epoche machend, indem er die Richtung des Kunstgesanges, die genau aus der Oper hervorgegangen, in der grossartigsten Weise begrenzt. Bach schloss die Periode mit seinem Lebensende 1750, Händel hat 1751 sein letztes Werk geschrieben; somit kann eigentlich das Jahr 1750, in welchem die beiden Hauptrichtungen der deutschen Tonkunst, die streng kirchliche und die dramatisch kirchliche, unter dem Einflusse des italienischen Kunstgesanges, die Thätigkeit ihrer Koryphäen verloren, als dasjenige betrachtet werden, welches die deutsche Tonkunst in kirchlicher Hinsicht zum höchsten Selbstbewusstsein erhebt, in allgemeiner Hinsicht aber den Deutschen die unbestrittene Alleinherrschaft sichert. Aus diesem Grunde dürfen wir mit vollem Rechte eine neue Periode der alleinherrschenden deutschen Musik mit dem Jahre 1750 beginnen, um so mehr, da auch die Wirkung der bedeutendsten Meister der letzten grossen italienischen Schule, der neapolitanischen, in dieser Zeit aufhört. (Durante starb 1755, Leo 1743, nur Jomelli 1774, sein Einfluss war aber längst hin, Pergolese starb 1736.)

Der Einfluss der beiden grossen Tonkünstler, welche der deutschen Musik eine so ausserordentliche Wendung gaben, war ebenso verschieden, wie die Richtung und das ganze Auftreten derselben; die durchaus individuelle subjective, lyrische Richtung Bach's durfte, als die schwerer verständliche, auf weit weniger Nachahmer

rechnen, als die objective, dramatische, ihrem Ausdruck nach fast weltliche und der Menge verständliche Richtung Händel's. An Händel's Stil knüpfen sich demnach, der italienischen dramatischen Richtung nachgehend, die Meister Stöltzl, Hasse, Graun und Naumann, die zwar als Operncomponisten im italienischen Stile neben dem ächt deutschen Gluck glänzten (an welcher Stelle ich noch Einiges über sie hinzufügen werde), ihrer Bedeutung nach aber mehr Kirchencomponisten sind. Gottfried Heinrich Stöltzl, der von 1690—1749, zuletzt als Kapellmeister zu Gotha lebte, schrieb 14 Passions- und Weihnachtsmusiken, acht Doppeljahrgänge für den Haupt- und Nachmittagsgottesdienst jedes Sonn- und Festtages. Die Berliner Bibliothek besitzt eine grosse Reihe von Partituren dieses fruchtbaren Meisters in sechs starken Foliobänden. — Johann Adolph Hasse, der berühmte Schüler Alessandro Scarlatti's, von 1699—1783, Gemahl der schönen, geistvollen Sängerin Faustina Bordoni, vertrat vorzüglich den italienischen Einfluss der neapolitanischen Schule in Deutschland. Als königlicher sächsischer Oberkapellmeister zu Dresden schrieb er mehr als hundert Opern im italienischen Stile, aber nur sein Te Deum, das noch jährlich in Dresden aufgeführt wird, hat mehr als vorübergehenden Werth. — Ebenso verhält es sich mit dem berühmten „Tod Jesu“ Carl Heinrich Graun's, der als Sänger besonders von Friedrich dem Grossen geschätzt und 1735 von ihm, als er noch Kronprinz war, berufen wurde. Als Kapellmeitser 1740 zu Berlin schrieb Graun viele Opern, die gleich den italienischen Werken seiner Zeitgenossen vergessen sind. 1759 starb er im Alter von 58 Jahren. — Johann Gottlob Naumann endlich, ein Schüler des berühmten Violinspielers Tartini zu Padua und des Pater Martini zu Bologna, geboren 1741 zu Blasewitz bei Dresden und gestorben als Oberkapellmeister zu Dresden 1801, hat neben vielen Opern, unter denen besonders seine „Cora“ zu nennen ist, gegen 27 grosse Messen und 10 Oratorien gesetzt, besonders war sein „Vater unser“ nach Klopstock's Worten vielfach verbreitet.

Die Nachblüthe des Händel'schen Stiles,*) welche die Kirchenwerke dieser letztgenannten vier Meister bezeichnet, war nicht so einflussreich, dass der geistlichen Musik noch eine entschiedene

---

*) Auch der Stifter der Berliner Singakademie, Carl Fr. Chr. Fasch, 1736 geboren, 1800 zu Berlin als Director dieses Institutes gestorben, verdient in gewissem Sinne hier noch einen Platz.

Periode der Fortdauer daraus erwachsen wäre, die grosse Zeit dieser Richtung war einmal vorbei und nur in der weltlichen dramatischen Richtung auf der einen Seite und der ganz neuen Instrumentalmusik, sollte der deutschen Tonkunst eine neue Aera aufgehen.

Zehnte Vorlesung.

Die glänzendste Periode der Musik, wo Namen auf Namen folgen, und an jeden sich ein erheblicher Fortschritt der Kunst knüpft, nimmt jetzt ihren Anfang. Bach's und Händel's Grösse erwarben der deutschen Nation das Recht, massgebend in die Gesetze der Tonkunst eingreifen zu dürfen, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven erhoben dieses Recht zur vollkommensten Herrschaft und nie ist wohl ein Reich schneller und glücklicher emporgeblüht, als das Reich der Töne unter jenen Sceptern. Die geistliche Musik war Jahrhunderte hindurch, selbst schon in Deutschland, gepflegt und endlich zur erhabensten Vollendung gebracht; eine eigentlich deutsche weltliche Musik hatte man noch nicht; nur Erzeugnisse der Italiener in deutscher Bearbeitung oder deutsche Originalwerke, aber genau nach italienischem Zuschnitt, waren jene Opern gewesen, deren Aufführung auf der ersten stehenden deutschen Opernbühne den Anfang eines nationalen Strebens bezeichneten. Auf dem Gebiete der Oper war für den deutschen Geist noch Alles zu leisten. Gluck und Mozart fanden hier das Feld ihrer eigentlichen Thätigkeit. Neben dieser nationalen Erhebung der Oper wurde noch eine andre Seite der weltlichen Richtung, die bisher nur insofern Berechtigung hatte, als sie die Oper unterstützte, zu einem eigenen Zweige der Kunst umgestaltet, die Instrumentalmusik. Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart und Beethoven haben diesen neuen Zweig der Kunst in Deutschland begründet, ausgebildet und zur höchsten Entwickelung geführt. — Alle diese Bestrebungen, sowohl in Bezug auf die Oper als auch die Instrumentalmusik, umfasst die kürzeste aber bedeutendste der bis jetzt genannten Perioden, die dritte, von 1750—1830. —

Beide genannten Gebiete der weltlichen Richtung machen es,

wie im Verlaufe der Darstellung klar werden wird, nothwendig, einen Blick auf Frankreichs musikalische Zustände zu werfen. Dieses Land, das eigentlich früh Neigung zur Musik gezeigt, hin und wieder einige tüchtige Tonsetzer geliefert und an seinen Höfen stets bedeutende Musiker als Kapellmeister aufzuweisen hatte, brachte es trotzdem nie zu einer selbstständigen Musik. Obgleich die niederländischen Meister, schon durch die Nähe der Länder, in enger Beziehung zu den Franzosen standen, weiss man hier nichts von einer etwa durch jene Meister gegründeten Musikschule, in der die zuerst allein herrschende geistliche Richtung der Musik gepflegt worden wäre. Was durch die Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon die päpstliche Kapelle an musikalischer Fertigkeit mitgebracht, das bildete den Grund zur Musik Frankreichs, der aber nie eine nationale Ausbildung erfahren. Die Druckereien zu Paris und Lyon seit 1530, von denen ich früher berichtet, brachten zwar viele Compositionen französischer Tonkünstler, einen Epoche machenden Meister weis't keine derselben auf. Indessen finden wir seit der Regierung Ludwig XIII. (1600—1643), den Anfang zu einer Instrumentalmusik; dieser Fürst richtete sich unter dem Titel „vingt-quatre Violons du Roy“ eine Kapelle ein, die nur aus Streichinstrumenten, Violinen und Violen in verschiedener Grösse bestanden; als Componisten einer Art Kammerstücken, die für solche Kapelle nothwendig waren, gelten Henry le Jeune und Boesset, doch sind ihre Werke noch von untergeordneter Bedeutung; Lully, der gleich zu besprechen sein wird als der erste namhafte französische Operncomponist, hat schon mehr auf diesem Gebiete geleistet; denn seine Ouvertüren, die selbst in Italien gespielt wurden, sind, wiewohl ohne contrapunktische Kunstfertigkeit geschrieben, doch ziemlich interessant und für damalige Zeit bedeutend. So wenig nun diese französische Kammermusik ihrem künstlerischen Standpunkte nach von Erfolg gewesen, so ist doch ihre Existenz für die Geschichte der Kammermusik von erheblichem Einflusse, da es weder in Italien noch in Deutschland um diese Zeit eine instrumentale Kammermusik gab; über die vocale habe ich früher berichtet. Mehr an Bedeutung gewinnt in demselben Jahrhundert die Oper in Frankreich. Die erste Oper wurde 1645 auf Veranlassung des Kardinals Mazarin von einer italienischen Gesellschaft vor dem Hofe aufgeführt. Eine Gattung von nationalem, französischem Singspiele, bei dem aber der Tanz die Hauptsache war und nur abwechselnd gesungen

und gesprochen wurde, gab es schon früher unter dem Namen Ballet, doch hätte sich hieraus wohl schwerlich die Oper entwickelt. Erst durch den grossen Erfolg, den eine Aufführung der Oper Orpheus und Euridice von Zarlino durch italienische Sänger im Jahre 1647 hatte, wurden die Franzosen zu ähnlichen Versuchen angeeifert. Der Organist an der Kirche St. Honoré und spätere Sürintendant der Musik der Königin Anna von Oesterreich, Ludwig XIV. Mutter, Robert Cambert, componirte 1659 ein zu dem Zwecke vom Abbé Perrin gedichtetes Hirtenspiel, nach italienischem Muster, also die erste französische Oper. 1671 fand zum ersten Male vor dem Volke eine Opernaufführung statt, indem Perrin, Cambert und ein Marquis de Soudéac (Soudrac) zu solchen öffentlichen Aufführungen sich vereinigt und ein Opernprivilegium erhalten hatten. Das Unternehmen war vom grössesten Erfolge begleitet. Uneinigkeiten, die aber bald zwischen den Unternehmern ausbrachen, benutzte der schlaue Italiener Lully, damals französischer Oberkapellmeister, um sich das Privilegium zu verschaffen. Er richtete 1672 ein anderes Theater ein und gab Vorstellungen seiner eigenen Opern, zu denen Philippe Quinault*) die Texte dichtete. Die erste Oper war „les fêtes de l'Amour et de Bacchus."

Lully war ein äusserst verschlagener, listiger, aber mit Talent begabter Mensch. Geboren 1633 zu Florenz, hatte er sich, zuerst im Dienste des Herzogs von Guise, dessen Nichte er 1644 nach Paris begleitete, vom Küchenjungen zum Oberkapellmeister Ludwig XIV. emporgeschwungen. Ludwig XIV., der ihn sehr begünstigte, hatte eigends für ihn eine neue Musiktruppe, „les petits Violons" gestiftet, deren Leitung er ihm anvertraute. Für diese schrieb er Trios, Symphonien u. s. w. 1658 componirte er ein Ballet, in dem der König selbst tanzte. Dadurch setzte er sich in der Gunst seines Fürsten noch fester und indem er sich in alle Launen desselben zu schicken wusste, wie ein ächter Hofmann, stieg er zu jener höchsten musikalischen Würde empor und hinterliess bei seinem Tode 1686 (nach A. Schmid's Angabe 1702) ein Vermögen von 630,000 Livres. Viele Proben seiner List und Verschlagenheit als Fürstendiener, und seiner Rohheit als Director und Kapellmeister werden uns von ihm mitgetheilt, die wenig erquicklich sind und seinen Charakter in das traurigste Licht stellen. — Ohne gründliche Kenntnisse zu besitzen, componirte er alle seine

*) Quinault erhielt für jeden neuen Operntext 4000 Francs.

Werke am Klavier, getreu nach dem Texte, den er vorher auswendig gelernt hatte. Dramatischer Ausdruck und Charakteristik ist in seinen Opern nicht zu finden; dagegen bekunden die eigenthümliche Art deklamatorischer Behandlung der Singstimme, ferner die originelle Verbindung der Tänze und Chöre mit der Handlung, und die Einführung von Blasinstrumenten in die Oper eine bedeutende Anlage bei ihm, während er seinen Studien und Kenntnissen nach nur Dilettant war. Auch als Dirigent soll er äusserst geschickt gewesen sein, ein feines Ohr und ebenso grosse Energie als Autorität besessen haben. Eine treffliche Eigenschaft von ihm war es, dass er mit der grössesten Sorgfalt junge Talente ausbildete, und dadurch sich selbst treffliche Sänger und bedeutende Schauspieler bildete. 19 Opern hat Lully für seine Bühne componirt und der französischen grossen Oper damit die Bahn gebrochen. Sein Nachfolger wurde Joh. Phil. Rameau, geboren zu Dijon 1683, gestorben 1763, nicht wie Fink bemerkt 1746. Er schrieb, ganz im Geiste der Lully'schen Oper, nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1733, also schon 50 Jahre alt, seine erste Oper: Hippolyte et Aricie, gedichtet von Pellegrin. Sie gefiel und er schrieb nun noch einige zwanzig Opern und Ballete, unter denen Castor und Pollux am meisten geschätzt wurde. Indessen verlor der Glanz seines neuen Ruhmes bald unter der Liebhaberei der Franzosen an italienischen Opern.*) Die Anhänger der Italiener bildeten eine eigene grosse Partei, der die Anhänger Lully's und Rameau's, die selbst eine Zeit lang Gegner gewesen, jetzt aber sich gegen das Fremde vereinigt hatten, feindlich gegenüberstanden; jene wurden Buffonisten, diese Antibuffonisten genannt. Einer Fortsetzung dieser Parteistreitigkeiten begegnen wir in Gluck's Geschichte zwischen den Anhängern Gluck's und Piccini's, des berühmten Schülers von Leonardo Leo und Durante. J. J. Rousseau, der auf Seite der Buffonisten trat, griff besonders in einem Briefe „Sur la Musique française“ 1753 die französische Musik, besonders die Rameau's an und tadelte nicht minder die verderbte Ausführung. Dadurch aber förderte er gerade die Fortschritte der französischen Musik und veranlasste eine Reihe neuer, besserer Kunstschöpfungen von Duni, Philidor, Monsigny, Desaides, Grétry, Gossec,

---

*) 1752 kam eine Gesellschaft italienischer Intermezzo- und Buffosänger aus Deutschland nach Paris, gewann den Beifall des Volkes, verdunkelte den Ruhm Rameau's und rief so die Parteien hervor.

Rodolphe und Anderen,*) durch welche die ächt französische Operette begründet wurde. Was Rameau vor Lully auszeichnete, war eine reichere harmonische Fülle, mehr ausgearbeitete Chöre und bedeutendere Instrumentation, dagegen tadelte Rousseau an ihm, dass er die Harmonie zur Hauptsache gemacht und die Melodie vernachlässigt, einen rauhen Gesang eingeführt und durch zu gehäufte und verwirrende Begleitungsmittel selbst sein Orchester auf falsche Wege der Ausführung gebracht habe. Dies war der Standpunkt der französischen Oper, als Gluck zum ersten Male nach Paris kam. Eine ideale, klassische Stufe hatte die Oper also weder in Frankreich, noch die italienische in ihrer Heimath und in England, noch ihre Nachahmungen in Deutschland bis jetzt erreicht. Frankreich allein hatte sich durch Lully's und Rameau's Bestrebungen eine gewisse selbstständige nationale Oper geschaffen, gegen die freilich Rousseau und dessen Zeitgenosse Grimm als eine barbarische auftraten, indem sie den Gesang darin als unkünstlerisch und unmelodisch bezeichneten. Dem deutschen Meister Gluck war es vorbehalten, indem er mit scharfem Urtheil und feinem Geschmack aus dem Vorhandenen das anwendete, was ihm brauchbar schien und aus dem Uebrigen ersah, was man zu vermeiden und zu verbessern hatte, die klassische Höhe der Oper herbeizuführen; ihm schuldet die ganze Nation den Dank dafür; durch Gluck ward ihr der Ruhm zu Theil, der grossartigsten musikalischen Kunstform die Vollendung gegeben zu haben. —

Christoph Wilibald Ritter von Gluck war am 2. Juli zu Weidenwang in der Oberpfalz geboren, kam schon im dritten Jahre nach Böhmen, wo seinem Vater, fürstlich Lobkowitz'scher Forstmeister, die Herrschaft Eisenberg bei Kommotau als Dienstort angewiesen war. Er empfing zuerst den bescheidenen Unterricht eines Landschullehrers. Die Erziehung von Seiten seines Vaters war äusserst streng und rauh; Christoph wurde oft tyrannisch behandelt und musste, wie er selbst bisweilen heiter erzählte, nicht selten mit seinem Bruder Anton im strengsten Winter den in den Forst reitenden Vater, um sich abzuhärten, barfüssig begleiten. Die Fähigkeit zur Musik machte sich bei dem Knaben bald geltend, indem er leicht vom Blatte singen und später Violine und Violoncell besonders fertig und geschmackvoll spielen lernte. Im

*) Vergl. C. Fr. Cramer, Kurze Uebersicht der Geschichte der französischen Musik. Berlin 1786.

benachbarten Städtchen Kommotau besuchte er das Gymnasium von 1726—1732; im dortigen Jesuiten-Seminar hatte er Gelegenheit, seine musikalischen Anlagen beständig zu üben und auch einigen Unterricht im Orgel- und Klavierspiele zu erhalten. In Prag wurden dann sowohl die wissenschaftlichen als musikalischen Studien fortgesetzt. Die Tonkunst musste dem jungen Manne auch zum grössesten Theil den Lebensunterhalt verschaffen, da die zahlreicher gewordene Familie seinem Vater die Unterstützung immer schwieriger machte. Er erwarb sich unter dem Adel Böhmens viele Gönner, insbesondere die fürstlich Lobkowitz'sche Familie, die ihn vielfach unterstüzte. Hier war es auch, wo er im Jahre 1736, als er Wien zum ersten Male besuchte und mit Entzücken die Schöpfungen eines Fux, Caldara, Porsile, der Gebrüder Conti u. A. hörte, die liebenswürdigste Aufnahme fand und durch eine neu angeknüpfte Verbindung den Grund zu seiner Grösse legte. Der lombardische Fürst von Melzi, der ihn im Lobkowitz'schen Palaste hatte singen und spielen hören, ernannte ihn zu seinem Kammermusikus und nahm ihn 1737 mit nach Mailand; der dortige berühmte und beliebte Kapellmeister Giovan Battista Sammartini musste im Auftrage des Fürsten den jungen Mann in der Tonkunst weiter ausbilden. Nach vier Jahren konnte Gluck schon sich des ehrenden Auftrages unterziehen, für das dortige Hoftheater eine grosse Oper zu schreiben. 1741 kam seine erste Oper „Artaserse" nach einer Dichtung des berühmten Metastasio*) zur Aufführung; sie gefiel und er schrieb noch drei Opern für Mailand, dann für Venedig zwei, eine für Cremona, eine für Turin. Sein Ruf drang durch den grossen Erfolg der Opern nach allen Ländern hin. 1745 erging an ihn eine Einladung nach London; in Gesellschaft seines Gönners, des Fürsten Lobkowitz, ging er über Paris nach London und brachte hier am 7. Januar 1746 die Oper „La Caduta de' Giganti" zur Aufführung, die aber nur 5 Vorstellungen erlebte. Von Nutzen für seine spätere Zeit war dem jungen Meister der ihm von Händel gegebene Rath: „Ihr müsst für die Engländer auf irgend etwas Schlagendes, so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen." Viel hatte Gluck hier an dem gross-

*) Metastasio, der gefeiertste Operndichter seiner Zeit, dessen Texte fast alle bedeutende Operncomponisten in Musik setzten, hatte sich anfangs in Italien berühmt gemacht, war aber 1729 nach Wien als Hofdichter berufen, nachdem der seit Ende des 17. Jahrhunderts berühmte Operndichter Apostolo Zeno diese Stelle niedergelegt hatte.

artigen Charakter in Händel's Gesang und Harmonie und der einfachen Satzweise des Dr. Arne*) gelernt, wie er bei seinem nur flüchtigen Aufenthalte in Paris das Gute in der Rameau'schen tragischen Deklamation und dessen Behandlung der Chöre und Tänze erkannt hatte. Wohl mag ihm schon der Gedanke gekommen sein, Alles das zu einem Ganzen zu vereinen und daraus die wahre Musik einer Oper herzustellen, die, wie Gluck sich selbst einmal ausdrückt, nur die Interpretation der Dichtung sein, also die strengste Wahrheit enthalten solle. Für jetzt sehen wir in Gluck noch nicht den Umschwung, den die Reife und Ausführung jener Idee bei ihm hätte hervorrufen müssen. Noch ein anderer Umstand überzeugte Gluck während seines Aufenthaltes in London von der Nothwendigkeit der Wahrheit des Ausdruckes. Er war beauftragt, ein Pasticcio zu liefern, d. h. aus schon vorhandenen Werken eine Zahl von Gesängen zu einem neuen lyrisch-dramatischen Gedichte darzustellen. Aber die Gesänge, die früher dem Publikum gefallen, blieben jetzt, wo sie mit anderem Texte gesungen wurden, wirkungslos. — So wurde London für Gluck ohne Zweifel der Ort, wo ihm zuerst eine Ahnung aller der grossen Eigenthümlichkeiten kam, die wir in seinen Meisterwerken so ausserordentlich bewundern, und die die Klassicität der nationalen deutschen Oper bestimmten. —

Von London kehrte Gluck Ende 1746 über Hamburg nach Deutschland zurück, wurde als Kammermusiker in der Dresdener Kapelle mit einem ansehnlichen Gehalte angestellt, doch der Tod seines Vaters und daraus entstandene Verhältnisse nöthigten ihn bald diese Stelle aufzugeben. Er liess sich 1748 in Wien nieder. Hier beginnt Gluck's zweite Entwickelungsperiode, die Periode des Ueberganges zu seiner vollkommenen Reife. In Wien war von allen jenen Tonkünstlern, die Gluck vor 11 Jahren hier gefunden, nur noch Porsile am Leben, die übrigen Plätze wurden durch andere Meister ausgefüllt, unter denen Joh. Christ. Wagenseil als ein tüchtiger Meister zu rühmen ist.

Mit seiner „Semiramide riconnosciuta," die mit dem grössesten Beifalle aufgeführt und oft wiederholt wurde, eröffnete Gluck in Wien seine neue Laufbahn.

Ende 1749 ist er schon wieder einmal in Rom, um für das dortige Theater die Oper „Telemaco" zu schreiben. 1750 kehrt er

*) Dr. Arne war ein berühmter englischer Tonsetzer zu London, geboren 1710, gestorben 1778.

nach Wien zurück und verheirathet sich am 15. September desselben Jahres mit Marianna Pergin, die ihm bis an sein Lebensende eine treue Gattin gewesen und noch 13 Jahre überlebt hat. Bis zum Jahre 1762, bis wohin wir die zweite Periode der Kunstentwickelung Gluck's setzen, in der seine Idee schon häufiger verwirklicht erscheint, schrieb er verschiedene italienische Opern theils für Wien, theils für Rom, Neapel und Bologna, nach welchen Städten er zu diesem Zwecke immer berufen wurde. Mit dem Jahre 1762, in welchem zuletzt die Oper „Orfeo ed Euridice" erschien, betritt Gluck die Bahn, die ihn über alle Operncomponisten vor ihm erhoben. Er beginnt jetzt die Reform der Oper mit Bewusstsein. Die Oper zu einem einheitsvollen musikalischen Kunstwerke umzugestalten, dem nur die wahre Kunst der Zweck und das Ideal ist, das aber jede Conzession, die nicht aus der nothwendigen Erreichung des Ideales hervorgehet, verachtet, und in welchem die Musik nur das getreue Abbild des Textes, der Text selbst aber der edelsten Quelle, der griechischen tragischen Mythe, entsprungen ist, diese höchste Aufgabe leitete ihn fortan bei seinem künstlerischen Schaffen. In diesem Sinne hatte Gluck einen Dichter gefunden, der sowohl Geist als Liebe genug besass, um mit ihm Hand in Hand die Oper zu reformiren. Dieser Mann war Raniero von Cazalbigi aus Livorno, aber in kaiserlichen Diensten zu Wien. Von diesem Dichter sind ausser dem Orpheus noch Alceste und Paride ed Elena.

Der Orpheus kam am 5. October 1762 erst italienisch, dann auch deutsch zur Aufführung und erwarb sich immer grösseren Beifall. Sind im Orpheus besonders die Chöre schon in dem neuen Prinzipe geschaffen, so wollte Gluck doch nicht im Ganzen gleich mit dem Geschmacke brechen, die Titelrolle seiner Oper, der Sänger Orpheus gab ihm noch manche Gelegenheit, dem italienischen Gesange einige Conzessionen zu machen. Durch den Orpheus bereitete er das Publikum im Wesentlichen auf eine allgemeine Reform vor, die er nach einigen kleineren Arbeiten zum ersten Male in der Alceste, 1767 aufgeführt, zur Geltung brachte. Die Vorrede, welche er der 1769 gedruckten Partitur in einer Dedication an den Grossherzog von Toscana voranschickte, giebt uns den bündigsten Aufschluss darüber.*) Allmählich erst begriff man allgemein die Grösse dieser Oper. Die Oper Paride ed Elena, welche

*) Man findet dieselbe bei W. Fink, Geschichte der Oper p. 242 (nach Kiesewetter's Uebersetzung); A. Schmid, Leben Gluck's p. 135 und Brendel I. 264.

1769 auf die Bühne gelangte, erzielte keinen so nachhaltigen Eindruck; auch von dieser Oper erschien die Partitur, und zwar mit einer Dedication an den Herzog von Braganza im Jahre 1770; Gluck spricht sich darin über die Gründe aus, warum seine letzten Opern noch nicht „Nachahmer und allgemeine Anerkennung gefunden.“ Von Norddeutschland her erfuhr Gluck die bittersten Kritiken; man hatte ihn hier bis jetzt am wenigsten verstanden, Forkel war sein heftiger Gegner, und erst durch den Kapellmeister Reichardt in Berlin fand Gluck in seinen letzten Lebensjahren einen warmen Vertheidiger; seine Opern wurden erst mehrere Jahre nach seinem Tode durch den verdienstvollen Kapellmeister B. A. Weber in Berlin auf dem Nationaltheater zur Aufführung gebracht. In Wien stand unserm Meister besonders Hasse in Verbindung mit Metastasio gegenüber.

1769 finden wir Salieri zum ersten Male bei Gluck; unter dieses Meisters Schutz bahnte sich der junge talentvolle Mann einen Weg. Als Gluck 1783 von der Pariser Akademie aufgefordert worden, einen Tonsetzer vorzuschlagen, der in seinem Geiste die Oper „Les Danaïdes“ bearbeiten könne, nannte Gluck Salieri; das Werk dieses Meisters wurde oftmals und immer mit Beifall aufgeführt.

Die letzten zehn Jahre in dem Leben Gluck's sind die bedeutendsten seiner Kunst; sie spielen ihren wesentlichen Ereignissen nach in Paris. Gluck glaubte hier alle Mittel zur Ausführung einer grossen Oper noch besser als in Wien zu finden. Nach einer Berathung mit Mr. Bailiy du Rollet, französischem Attaché zu Wien, fiel die Wahl eines Operntextes auf Racine's „Iphigenie in Aulis,“ indem Gluck der Ansicht war, für eine vollendete grosse Oper gehöre ein Text, der nicht nur seinem Stoffe und seiner Form nach (so wie die Dichtungen Cazalbigi's waren), sondern auch seinen Worten nach, also in jeder Beziehung der zu schaffenden Musik ebenbürtig sei. Solch ein französisches Dichterwerk war Racine's Iphigenie; Gluck componirte sie, indem Bailly du Rollet das Werk zum Operngedichte einrichtete. Nach vielen Schwierigkeiten endlich, die nur durch den Einfluss der Dauphine, Gluck's ehemaliger Schülerin, beseitigt wurden, konnte Gluck nach Paris gehen; in Begleitung seiner Gattin und seiner Nichte und Adoptivtochter Marianna, die eine vortreffliche Gesangsausbildung von dem berühmten Sänger Millico in Wien erhalten und über deren Vortrag, so wenig Jahre sie zählte, Alle in Wien entzückt waren, langte er 1773 im Spätsommer zu Paris an. Bei den Proben hatte Gluck die allergrössesten Hindernisse zu überwinden,

nicht weniger bei den Orchester- als bei den Gesangskräften, so dass er seine Erwartungen in vieler Beziehung getäuscht fand. Endlich durch namenlose Geduld und Beharrlichkeit setzte Gluck es durch, dass die erste Aufführung der Iphigenie am 19. April 1774 statthaben konnte. Der Erfolg der ersten Vorstellung entsprach nicht den Erwartungen des Meisters, doch nahm der Beifall mit jeder Aufführung zu; noch am 2. August desselben Jahres brachte Gluck den Orpheus in einer Umarbeitung auf die Bühne und der rauschendste Beifall begrüsste dieses Werk. Bei der Rückkehr nach Deutschland traf Gluck in Strassburg mit Klopstock zusammen, von dem er schon mehrere Oden in Musik gesetzt und auch Stücke aus der Herrmannsschlacht im Geiste schon vollendet hatte; aufgeschrieben sind diese letzteren nie. Das Jahr seiner Rückkehr 1775 füllte er in Wien mit der Composition der beiden für Paris bestimmten Opern von Quinault, „Roland“ und „Armide“ aus, gleichzeitig arbeitete er seine Oper Alceste für Paris um. 1776 ging Gluck abermals nach Paris und brachte am 23. April seine Alceste auf die Bühne. Bei der ersten Vorstellung wurde diese Oper, die Gluck selbst für eine seiner gelungensten Schöpfungen hielt, vollkommen ausgezischt. Gluck lief voller Verzweiflung zum Theater hinaus, rief einem ihm begegnenden Freunde zu „elle est tombée,“ worauf dieser mit Begeisterung ausrief: „elle est tombée, mais du ciel.“ So wenig bestimmtes Urtheil besass das Publikum, dass dieselbe Oper bei darauf folgenden Aufführungen allmählich denselben Enthusiasmus erregte, wie früher die Iphigenie und der Orpheus. Zum grössesten Theile war die Niederlage der ersten Aufführung von der Gluck feindlichen Partei der Piccinisten absichtlich herbeigeführt. Als nämlich Gluck mit seiner unsterblichen Iphigenie die Anhänger der Italiener vollständig entwaffnet hatte, glaubten diese nur dadurch wieder festen Fuss fassen zu können, wenn sie einen der berühmtesten italienischen Meister in Paris hätten und durch alle erdenklichen Kabalen der Comtesse du Barry, der Geliebten des Dauphins, setzten sie es endlich durch, dass der seit mehr als 20 Jahre schon in Italien gefeierte Piccini 1776 nach Paris berufen wurde.

Unterstützt selbst vom Könige wurde Piccini bald bis in den Himmel gehoben, und die drei Parteien, die es jetzt in Paris gab, der Anhänger Lully's und Rameau's, der Anhänger Gluck's und der Anhänger Piccini's standen sich jetzt mit erneutem Hasse gegenüber. Piccini führte mit glänzendstem Erfolge seine Oper „Bonne fille“ auf; man übergab ihm die Oper Roland von Qui-

nault zur Composition, die auch Gluck schon angenommen; Gluck stand aber jetzt von seiner Aufgabe zurück. Am 28. September 1777 kam die „Armide“ dieses Meisters in Paris auf die Bühne; auch sie musste sich erst nach und nach Eingang verschaffen, ward dann aber ein beliebtes Repertoirstück der Akademie der Musik.

Das Jahr 1779 brachte endlich dem so oft gekränkten Meister die Entscheidung eines bleibenden Ruhmes auf der französischen Bühne. Gluck war schon 1778 am letzten November nach Paris mit der Partitur seiner neuesten für Paris geschriebenen Oper „Iphigenie in Tauris,“ nach dem Gedichte eines jungen Franzosen, Guillard, der damit seine dichterische Laufbahn betreten. Mit Eifer leitete Gluck die Proben, deren es eine grosse Zahl gab. Der 18. Mai 1779, der Tag der Aufführung, war der Tag des höchsten Ruhmes unseres Meisters. Lange hatte eine Oper keinen so glänzenden Erfolg erlebt, als die Iphigenie in Tauris. Die Niederlage, welche Gluck's Gegner durch die Aufführung einer Iphigenie von Piccini im Jahre 1781 ihm zugedacht, war schlecht berechnet, sie liess Gluck's Ruhm nur noch heller strahlen; ebenso wenig Abbruch that es ihm, dass seine letzte Oper „Echo et Narcisse“ nicht den Erfolg der Taurischen Iphigenie erreichte; sein Ruhm war dauernd befestigt. Die letzten Lebensjahre brachte Gluck in Wien zu; seine körperliche Kraft war durch wiederholte Schlaganfälle gelähmt, und dieser leidende Zustand wirkte ebenso nachtheilig auf seine schöpferische Kraft; es ist nach jener Oper Echo und Narcisse keine neue von ihm veröffentlicht worden.

Ein neuer Schlagfluss endete am 15. November 1787 des Meisters Leben. Gluck ist fast der einzige deutsche Tonkünstler unter den berühmtesten, der ein bedeutendes Vermögen hinterliess; seine Gattin starb erst im Jahre 1800.

Worin das Grosse und Neue bestanden, das Gluck mit den Meisterwerken seiner dritten Periode gewollt und erreicht hat, habe ich im Verlauf der Darstellung schon hin und wieder bezeichnet; da die Zeit mir nicht gestattet, es an den einzelnen Schöpfungen nachzuweisen, so will ich nur in Kürze noch einmal auf die Hauptmomente desselben zurückkommen. Einheit der Dichtung und der Musik galt ihm als höchste Norm; jene sollte sich die höchsten Aufgaben wählen und konnte sie nur in der tragischen Mythe finden, diese sollte ihr nacheifern und wenn sie ein wahrhafter Ausdruck jener sein sollte, auf idealen Grundsätzen errichtet sein. Manier, wie sie die italienische Oper hatte, Conzessionen an den Sänger, die dem Ideale feindlich sind, insbesondere jener Bra-

vourgesang der Italiener, eine Instrumentation, die ohne tiefere Begründung Effekt sucht, alles das stört die Idee des wahren Kunstwerkes und darum meidet es Gluck. Sein tiefes Eindringen in den Geist der Dichtung offenbart sich in allen seinen Meisterwerken, in denen man daher auch weniger das Spiel einer lebhaften Phantasie suchen muss, als vielmehr die strenge Reflexion eines grossen Geistes, der sein Ziel klar vor Augen hat, und das sorgfältige Abwägen der Mittel zur Erreichung dieses Einen festbestimmten Zieles, nämlich höchste Wahrheit des Ausdruckes und höchste charakteristische Wirkung hervorzubringen; darum sind seine Charaktere ausserordentlich treu und scharf gezeichnet. Eine seiner glänzendsten Seiten in dieser Hinsicht ist die Darstellung der Leidenschaften; seine Helden sind grossartige, edle Charaktere, darum muss auch der Ausdruck ihrer Leidenschaften ein edler sein. Die Alceste enthält ausserordentliche Beispiele erhabener Darstellung des Schmerzes, der Verzweiflung, der Liebe. Offenbart sich so die tiefe Kunst Gluck's, von der alle Italiener wohl nie eine Ahnung besessen, in der allgemeinen Auffassung des musikalischen Ausdruckes, so ist dies im gleichen Maasse bei der Verwendung der Mittel im Dienste jenes Ausdruckes der Fall. Das Orchester, sowohl in seinen einzelnen Instrumenten als in der Gesammtwirkung, ist ihm nicht nur ein gewöhnliches Mittel zur Begleitung, es ist ein lebendiger Faktor des Kunstwerkes, ein ebenso treuer Zeichner aller Seelenregungen, wie der Gesang der handelnden Personen selbst.

Die Chöre in Gluck's Opern erscheinen uns musikalisch ebenso gewaltig, wie dichterisch die Chöre der griechischen Tragödie. — Ich glaube, wir können nicht erhabener über Gluck's Vollendung urtheilen, aber auch nicht wahrer, als wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, dass die Heroen der griechischen Tragödie, wenn sie auferstehen und in der Sprache Gluck's reden könnten, so und nicht anders ihrem Ideale den Ausdruck verleihen würden, wie Gluck es gethan.

Gluck hat durch seine That die deutsche Oper, die vor ihm als nationale Oper gar nicht existirt, plötzlich auf eine Höhe gebracht, zu der die damalige Tonkunst nur mit Mühe aufblicken konnte; in der idealen Erfassung seiner Aufgabe steht Gluck unerreicht da; denn obgleich Mozart in künstlerischer Hinsicht Manches weiter führte und für die Oper, wie Gluck den hoch-klassischen, so den schönen Stil einführte, so legte er doch auf die Dichtung nicht den Werth wie Gluck; die romantische Welt, die

Welt der Wirklichkeit brachte er zuerst auf die Bühne und eröffnete er freilich der Tonkunst dadurch ganz neue Sphären des Seelenlebens, dass er Menschen mit allen ihren Schwächen und Vorzügen auf die Bühne brachte, so stieg er doch von der erhabenen idealen Höhe Gluck's herab. Dass er darum musikalisch noch bedeutender sein konnte als Gluck, und Neues in dieser Hinsicht zu schaffen im Stande war, schliesst jenes Abgehen von der Idee Gluck's nicht aus. Im Gegentheil, wenn der häufig ausgesprochene Satz, dass die wahre Kunst Humor haben müsse, auch auf die Tonkunst beider Meister angewendet wird, so steht Mozart unbedingt höher als Gluck. Gluck ist der Michel Angelo, Mozart der Rafael der Tonkunst, Gluck der Palästrina, Mozart der Durante der weltlichen Musik. Das gänzliche Versenken in Eine Richtung hat Gluck's Tiefe der Anschauung erzeugt, Mozart ist ein Genie im eigentlichsten Sinne des Wortes und darum in allen Richtungen gleich gross.

Gluck hatte keine eigentlichen Nachahmer; ich theilte Ihnen früher mit, dass er sich selbst in jener Dedication darüber beklagt hat. Der Grund ist unschwer zu begreifen. Die Nachahmung des Gluck'schen Stiles hätte nicht in einer Nachahmung seiner musikalischen Denkweise gelegen, vielmehr in der tiefen Erfassung der gesammten Idee des Tragischen; nur ein ebenso grosser Geist wie er hätte diese Idee erfassen können, und wer nur äusserlich seinem Stil nachbilden wollte, hätte bald erkennen müssen, wie erfolglos sein Streben sei. Der früher erwähnte Kapellmeister zu Berlin, Fr. Reichardt, der Nachfolger Graun's, war ein grosser Verehrer Gluck's und der einzige Tonkünstler in Norddeutschland, der von Anfang an seine Partei ergriff; er versuchte sich anfangs im Geiste Gluck's;*) da sein Erfolg auf dieser Bahn nicht so bedeutend war, wendete er sich später dem Singspiele zu, und componirte besonders Göthe's Liederspiele: „Claudine von Villabella,“ „Lilla,“ „Erwin und Elvine,“ „Jery und Bätely;“ diese Arbeiten fallen in die letzten Jahre des Jahrhunderts. In demselben Genre arbeitete Joh. Adam Hiller, Cantor an der Thomasschule, der sich 1764 mit dem Dichter Friedrich Weisse (einem beliebten Kinderfreunde) in Verbindung setzte, und brachte zuerst „die verwandelten Weiber“ auf's Theater. Dies sowie seine anderen Liederspiele: „Lottchen am Hofe,“ „die Liebe auf dem Lande“ und die

---

*) Die „Andromeda“ und andere Werke sind in diesem Geiste von Reichardt gearbeitet.

noch gern gesehene „Jagd" machten den „Vater" Hiller zum Volksliebling. Als Gesanglehrer hatte er sich durch die Ausbildung zahlloser Schüler und Schülerinnen, unter denen die selbst in Italien berühmte Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmähling, die hervorragendste ist.

Die komische deutsche Oper schuf Carl Ditters von Dittersdorf, geboren 1739, starb in Dürftigkeit 1799. Sein „Doktor und Apotheker" fand 1786 in Wien und allen anderen Städten unermesslichen Beifall und lebt wie sein „Hieronymus Knicker" noch auf dem Repertoire.

Der 1767 geborne Wenzel Müller war auf diesem von Dittersdorf angebahnten Felde der fruchtbarste Tonsetzer; er hat mehr als 200 Stücke für das Wiener Theater geliefert. Der Gothaer Ersnt und der Weimaraner Wilhelm Wolf sind gleichfalls im komischen Fache als Componisten zu erwähnen.

Andere Tonsetzer auf dem Gebiete der deutschen Oper aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren noch der Gothaer Kapellmeister Benda, der das deutsche Melodrama mit seiner „Ariadne auf Naxos" in's Leben rief und selbst in Italien und Frankreich dadurch berühmt wurde; ferner schrieb Anton Schweitzer (starb 1787 als Kapellmeister zu Weimar), grosse Opern.

Die italienische Richtung, die in Deutschland überall noch bedeutende Anhänger hatte, kultivirten hauptsächlich jene vier Tonmeister, die ich in der letzten Vorlesung im Anschlusse an Händel besprochen: Stöltzel, Hasse, Graun und Naumann.

Eilfte Vorlesung.

Je näher wir der Musik treten, die noch jetzt als die klassische unter uns allgemein gepflegt und geliebt ist, um so mehr wird unser Innerstes berührt. Der fast tägliche Verkehr mit den Werken der grossen Meister Haydn, Mozart, Beethoven hält nicht nur unser höchstes Interesse für sie stets lebendig, er hat auch den Geist derselben in uns zu einem Vertrauten, einem Freunde geschaffen, mit dessen Verlust uns ein Theil unseres edelsten Seins, unserer heiligsten Empfindungen geraubt würde. So drängt uns einerseits die innige Beziehung zu den Meistern, Viel von ihnen zu berichten, ja über jedes ihrer Werke wo möglich das Historische zu ergründen, andererseits macht die genaue Bekanntschaft mit den Werken, die Sie alle mehr oder weniger sich durch eige-

nes Studium oder durch vielfaches Anhören erworben haben, ein solches Eingehen in Einzelheiten überflüssig, und da überhaupt der Zweck dieser Vorlesungen nur die Andeutung, nicht aber die Ausführung der Grossthaten auf dem Felde der Musik sein sollte, so glaube ich in der vorliegenden Epoche mehr als anderswo diesem Zwecke zu entsprechen, wenn ich Ihnen neben einer Andeutung der Lebensverhältnisse nur im Allgemeinen die Bedeutung der grossen Meister für die Kunst vorführe.

An jenem neuen Zweige der weltlichen Musik, der Instrumentalmusik, finden Haydn, Mozart und Beethoven den gemeinsamen Mittelpunkt ihres Schaffens; während aber Haydn und Mozart neben ihrem ausserordentlichen Einflusse auf die neu gegründete Kunst, jener im Oratorium, dieser in der Oper ihre höchste Vollendung erreicht haben, ist es Beethoven, der nur auf dem Felde der Instrumentalmusik den Namen des grössesten Meisters erworben. In den drei Repräsentanten der grössesten Epoche der deutschen und somit der gesammten Musik finden wir gleichzeitig entsprechend den Abschluss und die Vollendung der drei nacheinander hervorgetretenen Richtungen der Musik: der geistlichen Musik in Haydn, der Oper in Mozart, der Instrumentalmusik in Beethoven.

In Italien vertrat die neapolitanische Schule die Epoche des schönen Stiles; unter ihrer Herrschaft beginnt die Melodie eine berechtigte Stellung in der Musik einzunehmen. Erblickten wir in dem gesammten Streben der Tonkunst zuerst das Auftreten der Harmonie, dann der Melodie, die Herrschaft der Harmonie und gänzliche Nichtbeachtung der Melodie, ferner den Kampf beider, den Sieg der letzteren und endlich eine friedliche Versöhnung beider, wodurch jede an ihrer Stelle das Höchste zu erreichen sucht, so haben wir in der Epoche von Haydn bis Beethoven den Sieg der Melodie über die Harmonie bis zum vollkommensten friedlichen Zusammenwirken beider zu Einem Ideale hin.

Schon in Sebastian Bach, der Saiten für Orchester, Sonaten u. s. w. schrieb, erkennen wir den Anfang einer deutschen Instrumentalmusik. Schliesst sich die vocale Musik der Folgezeit, wie wir im Verlaufe der Darstellung gesehen, ganz an Händel an, so bietet die instrumentale den Anknüpfungspunkt an Johann Sebastian Bach. Was dieser aber durch die zu grosse Strenge seiner Formen verhindert war, Nachhaltiges für diese Richtung zu schaffen, das hat sein zweiter Sohn, Philipp Emanuel, geboren 1714 zu Weimar, der vom Vater nur zum „Dilettanten“ in der

Musik erzogen wurde, dem also die Flügel der Phantasie nicht durch die strengen Lehren des Contrapunktes gelähmt waren, vollkommen geleistet. Sein Hauptwerk „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ stellte zum ersten Male diese erhabene Kunstform, welche noch die Instrumentalmusik beherrscht, auf eine höhere künstlerische Stufe. Das theoretische Werk „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ war das erste derartige, dessen Werth noch heute anerkannt wird. Massgebend für seine Bedeutung ist das Wort Mozart's über ihn: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt. — Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus; aber wie er's macht, da steht ihm Keiner gleich.“

Joseph Haydn, geboren den 1. April 1732 im Dorfe Rohrau an der österreichischen Grenze nach Ungarn hin, schliesst sich unmittelbar an Philipp Emanuel Bach an, ja dessen sechs ersten Sonaten waren es, die ihn zuerst auf die rechte Bahn der Instrumentalmusik hinleiteten. Er selbst erkennt an, was er den Werken Philipp Emanuel Bach's verdankt und rühmt sich, dass dieser Meister ihm einmal ein „Compliment“ über das Verständniss seiner Werke haben machen lassen. Die erste Zeit Haydn's war die einer höchst kümmerlichen Existenz. Sein Vater, ein armer Wagner in jenem Dorfe und nebenbei Pfarrküster, hatte frühzeitig durch häusliche Musikübungen, die er, im Besitze einer guten Tenorstimme und einiger Kenntniss des Harfenspieles vornahm, die Neigung des Knaben für Musik erweckt. Durch einen Verwandten, einen Schullehrer Frank zu Haimburg, der auf das Talent des Knaben aufmerksam wurde, kam er nach dieser Stadt, lernte lesen und schreiben und vielerlei Instrumente behandeln, so dass er stets mit Dank dieses Mannes erwähnte, obwohl er von ihm „mehr Prügel als Essen“ bekommen. Der Hofkapellmeister von Reuter, der zufällig durch Haimburg kam, nahm den achtjährigen Haydn als Chorknaben für die St. Stephanskirche mit nach Wien. Man unterwies ihn hier im Gesange, in der Composition, im Orgel-, Klavierspiele u. s. w. Als aber seine Stimme wechselte, entliess man ihn und nur das Spielen auf Dörfern bei Nachtmusiken schützte ihn damals vor dem Hungertode. Durch mancherlei kleine Nebeneinnahmen wurde nach und nach seine Noth gemildert. Eine bessere Zeit trat aber erst ein, als er 1759 bei einem Grafen Morzin und bald darauf, im Jahre 1760, bei dem Fürsten Nicolaus Esterhazy als Musikdirektor Dienste nahm. In dieser Stellung, die ihm wenigstens ein sorgenfreies Auskommen gewährte, blieb er dreissig

Jahre. Eine neue Epoche seines Lebens brach hier für ihn an; die von 31 tüchtigen Musikern besetzte Kapelle gab ihm Gelegenheit, viele Erfahrungen zu sammeln, und seine Stellung zum Fürsten zwang ihn Opern-, Kirchen- und Kammermusik zu schreiben, so dass eine grosse Zahl seiner Werke, wiewohl nicht die hervorragendsten, aus dieser Zeit herstammen. Mit dem Tode des Fürsten 1790 beginnt Haydn's dritte und eigentliche Hauptepoche. In diese fallen seine Hauptwerke, die bedeutendsten seiner Symphonien, seine beiden Oratorien, die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" und ein Theil seiner 83 Quartette für Streichinstrumente. Auch in äusserer Beziehung gehört diese Epoche zu den glücklichsten Haydn's Kaum hatte ein gewisser Johann Peter Salomon, ein tüchtiger Violinspieler aus Cöln, der zur Veranstaltung grosser Concerte in London engagirt war und wiederholt den Meister Haydn brieflich nach London eingeladen, immer aber nur abschlägliche Antwort erhalten hatte, von dem Tode des Fürsten Esterhazy gehört, so eilte er, da er gerade zur Erwerbung neuer Kräfte in Deutschland anwesend war, selbst zu Haydn nach Wien und trat gleich mit den Worten bei ihm ein: „Machen Sie sich reisefertig, in vierzehn Tagen reisen wir nach London." In der That machten sich Beide Ende des Jahre 1790 auf die Reise. Haydn wurde in London mit allen möglichen Ehrenbezeugungen überhäuft, in Oxford zum Doctor der Musik befördert, und die Vornehmsten beeilten sich, ihm die Beweise ihrer Anerkennung darzubringen. Dafür schrieb er in London zu dieser Zeit auch seine besten Werke, unter anderm seine G-dur-Symphonie mit dem Paukenschlage. 1792 kehrte er nach Wien zurück, aber schon im Anfange des Jahres 1794 giebt er einer neuen Einladung nach London Folge. König und Königin blieben jetzt nicht hinter den übrigen Bewunderern Haydn's zurück und machten ihm die glänzendsten Anerbietungen für einen dauernden Aufenthalt in England. Haydn, der sein Wien und seinen Kaiser liebte, lehnte alle Anerbietungen ab und kehrte nach Wien zurück, um hier seine beiden grössesten, unsterblichen Werke die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" zu componiren. Jene Arbeit fällt in die Jahre 1797 und 1798 (April) und wurde 1799 am 19. März zum ersten Male in Wien von 130 Sängern und Instrumentisten aufgeführt. Die Wirkung, welche dieses Werk hervorgebracht, war unbeschreiblich und Haydn gestand, dass er die Empfindungen nicht zu schildern vermöge, von denen er selbst durchdrungen gewesen sei. Bald wurde die „Schöpfung" in allen grösseren Städten Deutschlands,

dann in London, in Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Amsterdam zur Aufführung gebracht, und überall durch grosse Einnahmen den Wohlthätigkeitsanstalten, zu deren Besten man sie aufführte, reicher Segen gebracht. Die „Jahreszeiten" schrieb er 1799 und 1800; am 24. April 1801 fand die erste öffentliche Aufführung derselben statt; mit eben so grossem Enthusiasmus, wie die „Schöpfung," begrüsste man auch die „Jahreszeiten." Das letzte Werk Haydn's waren die beiden ersten Sätze des 83. Quartettes, die schon aus dem Jahre 1803 stammen; den dritten und vierten Satz zu diesem Quartette hat er nie geschrieben; denn seine Kräfte nahmen jetzt bedeutend ab, besonders fehlte ihm die Frische seiner schöpferischen Kraft, die ihm noch bei der Composition seiner grossartigen Oratorien vollkommen zu Gebote gestanden. Den 31. Mai 1809 starb er an gänzlicher Schwäche und Entkräftung im Alter von 77 Jahren.

Haydn hat in vieler Beziehung ein ebenso patriarchalisches Leben geführt als Bach, dieselbe Einfachheit der Sitten, dieselbe Ursprünglichkeit des Charakters, dieselbe Abgeschlossenheit gegen das bunte Treiben der Aussenwelt; beiden raubten die Huldigungen, die ihnen selbst von Fürsten zu Theil wurden, nichts von ihrer Bescheidenheit; gleichwohl besass Bach ein Selbstbewusstsein seiner Bedeutung, das Haydn gar nicht kannte. Während jener von Händel äusserte: „Das ist der einzige Mensch, den ich vor meinem Tode sehen und der ich sein möchte, wenn ich nicht der Bach wäre," stellte sich Haydn durchaus unter Mozart; „ich weiss, dass Mozart der grösste Componist ist, den die Welt gesehen hat," äusserte er nach dem Tode desselben. Als Operncomponist stand ihm Mozart am höchsten; „da hätte ich viel zu wagen, Mozart kann Niemand anderes zur Seite haben," erwiderte er einem Freunde, der ihn zu einer deutschen Oper für Prag bereden wollte. An Frömmigkeit stand Haydn dem alten Bach nicht nach; hatte dieser aber eine Frömmigkeit, die dem ernsten, demüthigen Sinne des Mannes entspricht, so war Haydn's Frömmigkeit eine kindlich-unbefangene, rührende.

Alle diese einnehmenden Züge seines Charakters, die Einfachheit, Natürlichkeit, die Liebenswürdigkeit, die aus dem kindlich frommen Sinne hervorgegangen, spiegeln sich in seinen Werken wieder, und darum fesseln uns diese mit jenem Zauber, den im Leben das liebliche Spiel einer kindlichen Phantasie mit ihren tausend bunten Einfällen ausübt. Auf solchem Grunde ruht die ganze Haydn'sche Instrumentalmusik; die Melodie mit dem mannig-

fach lieblichen Rhythmus, die Harmonie in ihrer einfachen durchsichtigen Gestalt, die Technik seines Orchesters. Ob Haydn für Ein Instrument, ob er für eine Vereinigung derselben schreibt, ob er eine einfache liedmässige Melodie in den Andantes seiner Sonaten, oder eine reich verschlungene Kette von Motiven in den Allegro's seiner Symphonien giebt, immer zeigt sich dieselbe Einfachheit und Natürlichkeit, die ihm aus innerer Nothwendigkeit hervorging. Betrachten wir im Verhältniss zu dieser Haydn'schen Instrumentalmusik das was vor ihm auf diesem Gebiete vorhanden war, betrachten wir J. S. Bach's Orchestersuiten, die ebenso wenig in der Melodie, wie in der technischen Behandlung des Orchesters einen Reiz boten, dann Ph. E. Bach's Werke, der zwar freier in der Phantasie, eine mehr ansprechende Melodie erfand, sich aber im Wesentlichen auf die Technik des Klaviers allein beschränkte, so müssen wir den Fortschritt Haydn's als eine grosse That anerkennen. Nicht allein, dass er die einzelnen Factoren der Instrumentalmusik von ihrem damaligen Standpunkte zu einer bedeutenden Stufe der Vollendung erhoben, erfand er auch die Symphonie als das höchste Instrumentalwerk, in welcher er seine ganze Eigenthümlichkeit zur Geltung bringen konnte.

Diese Kunstform ist die eigentliche Grundlage für die nachfolgende grosse Entwickelungsperiode der Musik geworden; an ihr hat Beethoven die Vollendung seiner Kunst vollzogen.

Haydn hat 119 Symphonien, 83 Quartette, 24 Trios, 60 Sonaten (für Klavier allein und mit Violine gemeinschaftlich), 19 Opern, 42 Lieder, 15 Messen, 5 Oratorien, viele Compositionen für verschiedene Instrumente und eine Bearbeitung von 336 schottischen Originalgesängen hinterlassen. Ist er in allen seinen Werken zunächst von Mozart übertroffen, so steht er in seinen beiden Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten" noch unerreicht da.

Die Instrumentalmusik Haydn's und die Oper Gluck's hatten den beiden Richtungen der weltlichen Musik in Deutschland eine erhabene Stufe errungen; Mozart's Aufgabe war es jetzt, aus dem Vorhandenen zu lernen und Neues daraus zu schaffen. In Mozart begegnen wir einen der wenigen Tonkünstler, die schon in jüngeren Jahren zum Bewusstsein ihrer eigentlichen Aufgabe gelangen; Händel, Gluck und Haydn haben uns in auffallender Art die Beweise vom Gegentheil geliefert. Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart, geboren 1756 zu Salzburg den 27. Januar, war schon im 6. Jahre so weit im Clavierspiele vorgeschritten, dass er mit seinem Vater, der Vice-Kapellmeister des Erzbischofs

von Salzburg und ein ebenso guter Musiker wie wissenschaftlich gebildeter Mann war, seine erste Kunstreise nach München antreten konnte. Er, wie seine 11jährige Schwester, die beide vom Vater unterwiesen waren, ernteten reichen Beifall als Virtuosen. Eine Reise nach Wien in demselben Jahre, wo er am Hofe auftrat, verschaffte ihm die Zuneigung und zahlreiche Gunstbezeugungen des Kaisers Franz I. Da der junge Wolfgang immer mehr Beweise des ausserordentlichen Talentes ablegte, glaubte der Vater durch Reisen in's Ausland den Gesichtskreis des Knaben erweitern zu müssen. Frankreich, England, Holland wurden der Schauplatz seiner Triumphe. 1766 kehrte er nach Salzburg zurück, studirte eifrig den Contrapunkt und begann 1768 hier seine erste Oper „La finta semplice," vollendete sie aber erst in Wien, wohin er sich noch in demselben Jahre begab. Joseph II. nahm ihn hier ebenso gütig auf, wie Franz I.; doch konnte bei den Kabalen der Italiener die Oper nicht zur Aufführung gelangen. Darum ging er 1769 nach Italien, schrieb in Mailand die Oper „Mithridate," die 1770 unter dem Enthusiasmus des Publikums aufgeführt und zwanzig Mal hintereinander gegeben wurde; in Rom wurde er zum Ritter vom goldenen Sporen ernannt.

1771 aus Italien nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, schreibt er für Maria Theresia eine theatralische Serenade „Ascanius und Alba," 1772 für die Installation des neuen Erzbischofes eine Serenade von Metastasio „il sogno di Scipione." Im Herbste desselben Jahres erhielt Mozart eine zweite Einladung nach Mailand, wo seine neue Oper „Lucia Silla" 26 Vorstellungen hintereinander erlebte. Trotzdem der kaum 20jährige Componist in Italien gefeiert war und 1775 mit der Oper „La bella finta Giardiniera" selbst in München Enthusiasmus erregte, musste er doch 1777 von dem Kurfürsten von Bayern Maximilian Joseph auf seine Bewerbungen um eine Stelle die Antwort hören: „Jetzt ist es noch zu früh. Er soll nach Italien gehen; er soll berühmt werden. Ich versage ihm nichts, aber jetzt ist es noch zu früh." Andere Bewerbungen in Mannheim waren ebenso unglücklich; er vermochte nicht aus der seiner ganz unwürdigen Stellung als Concertmeister in Salzburg, mit 12 Gulden 30 Kreuzer monatlich, herauszukommen. In Paris, wo eine Symphonie von ihm in den Concert spirituels mit grossem Beifall aufgeführt worden, bemühte er sich noch einmal um eine feste Anstellung, aber auch hier vergebens. 1778 verliess er Paris und ging nach Salzburg in seine elende Stelle zurück.

Von dieser Zeit an datirt sich die Periode der künstlerischen

Reife Mozart's. 1781 kam in München die im Auftrage des Kurfürsten Karl Theodor für die Karnevalszeit zu München geschriebene Oper „Idomeneo" mit grossem Erfolge zur Aufführung. In dieser Oper tritt Mozart zum ersten Male als deutscher Operncomponist auf, und hat er sich einerseits Gluck darin zum Muster genommen, so ist doch schon ein Theil der Vorzüge zu erkennen, die ihn in seinen späteren Schöpfungen zum grössesten Meister auf dem Felde der Oper gemacht haben. — Auf Befehl Joseph II. schrieb er im Jahre 1781 in Wien „Die Entführung aus dem Serail;" die Kabalen der italienischen Sänger konnten den ausserordentlichsten Erfolg „der Entführung" nicht verhindern; besser gelang es ihnen mit Mozart's zweiter deutschen Oper „Figaro's Hochzeit," die 1785 gänzlich Fiasco machte. Salieri, der damals Kapellmeister war, hatte auch keineswegs die Absicht, Mozart zu protegiren; er liess seine Oper zu Gunsten der unbedeutenden „Cosa rara" von Martin fallen. Prag wusste den Figaro besser zu würdigen, und aus Dankbarkeit schrieb Mozart eigends für diese Stadt seinen „Don Juan," der am 4. November 1787 zum ersten Male in Scene ging und endlosen Jubel erregte. In Wien, wo Salieri mit seinem Axur glänzen wollte, war Alles geschehen, um den Don Juan so miserabel wie möglich zur Aufführung zu bringen. 1790 schrieb Mozart noch einmal für Wien, und zwar „Cosi fan tutte" für die italienische Oper, über deren Aufnahme keine genauen Berichte vorhanden sind. Die beiden letzten Opern sind „Die Zauberflöte," die den Meister in Deutschland erst populär gemacht und durch die er den Dichter des Textes, Schikaneder, einer bedrängten Lage entriss, und „Clemenza di Tito," die er für die Hoffeierlichkeiten bei der Krönung des Kaisers Leopold in 18 Tagen componirte. Aus demselben Jahre 1791, an dessen 5. December Mozart, erst 35 Jahre alt, starb, stammt das berühmte „Requiem," die letzte Arbeit des grossen Meisters. Von seinen Hauptwerken aus früherer Zeit sind noch besonders sein Oratorium „Davidde penitente" aus dem Jahre 1785; dann aus demselben Jahre das kleine Singspiel „Der Schauspieldirektor" und die sechs ersten, Haydn gewidmeten Streichquartette; ferner aus den Jahren 1789 und 1790 die Bearbeitung mehrerer Händelschen Oratorien, die Symphonien in Es-dur, G-moll und C-dur (mit der Schlussfuge) zu erwähnen. Mozart's Leben war immer ein kummervolles, mühsames, die Kunst allein erhob ihn über den Mangel an äusseren Mitteln. 1787 erst hatte ihn Joseph II. zum Kammercomponisten mit 800 Gulden Gehalt ernannt und auf seinem

Todtenbette erhielt er endlich den Ruf als Kapellmeister der Stephanskirche. Bis dahin hatte kein deutscher Monarch für den grossen Mann ein Unterkommen; man liess ihn halb in Noth und Elend. Seine Familie lebte nach seinem Tode von der Gnade des Kaisers, der ihr 260 Gulden Pension aussetzte; selbst für die Ruhestätte seiner Gebeine hat Keiner seiner Zeitgenossen so viel gethan, dass wenigstens der Ort der Nachwelt erhalten blieb. —

Das hohe geistige Leben, das an Liebe so reiche Gemüth und die Fülle und Tiefe der Anschauungen des genialen Tonkünstlers steht besonders durch seine Opern so lebendig vor uns, dass ich nur darauf hinzudeuten brauche, um es Ihnen in's Gedächtniss zu rufen. Was Haydn in der Instrumentalmusik auf dem Grunde der lautersten Natürlichkeit gebildet, das erhob Mozart in höherer Anschauung auf eine viel bedeutendere Stufe; seine Melodien sind frisch und wahr empfunden wie Haydn's, aber sie sind tiefer, und da Mozart's Richtung überwiegend die der dramatischen Musik ist, so prägt sich auch in seiner Instrumentalmusik einerseits schärfere Charakteristik, andererseits grössere Mannichfaltigkeit des Charakters aus. Mozart hat in der Instrumentalmusik die Tiefe und die Gewalt der Idee angebahnt, die Beethoven so vollendet erschöpft hat. So wird Mozart in dieser Richtung ebenfalls von Beethoven übertroffen, als Operncomponist hat er keinen ebenbürtigen Nachfolger. Die Oper war das eigentliche Feld seiner Thätigkeit, ganz seinem Naturell angemessen. Mozart eröffnete der Oper, die Gluck auf die ideale Stufe hingeführt, ein anderes neues Feld, das wirkliche Leben mit seinen Menschen in Fehlern und trefflichen Eigenschaften, er erfand die romantische Oper.

Welch' unerschöpflicher Quell bot sich hier dar? Die unendliche Mannichfaltigkeit der Charaktere, die es in der Welt giebt, die ernsten wie die heiteren Seiten der Wirklichkeit zu schildern und selbst Witz und Humor in Töne zu kleiden, Alles das war jetzt die Aufgabe. Ein Genie wie Mozart nur konnte so weit in die Tiefen des menschlichen Charakters steigen, konnte die Leidenschaften, die Liebe psychologisch so genau darstellen, dass alle jene einzelnen Charaktere, die er auf die Bühne bringt, ein Don Juan, Leporello, Osmin, Figaro, Sarastro, eine Elvira, Donna Anna, Zerline lebendig vor uns treten. Der Rhythmus wie die Harmonie und das Orchester sind die Mittel seiner scharfen Charakteristik. In den Ensembles wie in den Finales erreicht diese Charakteristik Mozart's ihre höchste Meisterschaft; je schwieriger es hier wird, die einzelnen Charaktere streng in ihrer Grundstimmung zu halten

und doch alle auf einen Punkt hin wirken zu lassen, um so bewundernswerther ist die Vollendung, mit der Mozart beiden Bedingungen entsprochen. Gilt dies im Allgemeinen von Mozart's Opern, so darf es im erhöhten Masse von seiner komischen Oper behauptet werden, in der er im Gegensatze zu der italienischen komischen Oper, die nur komische Personen auf die Bühne bringt, die ganze Individualität des Handelnden als komisch darstellt.

In der Ouvertüre zur Iphigenie hatte Gluck zum ersten Male die Idee verwirklicht, die Einleitung zu einem Prologe für die Oper zu erheben, Mozart hat diese Idee in noch grösserer Bedeutung durchgeführt. Gluck reiht dasselbe Thema wiederholentlich an einander an, Mozart stellt Satz und Gegensatz auf und bringt dadurch einen neuen Geist in die edle Form der Ouvertüre. Mozart zeigt dadurch auf der einen Seite seine Bedeutung als Instrumentalcomponist, in Hinsicht auf Form und Durcharbeitung, und auf der andern Seite seine Grösse als dramatischer Componist, in der Erfindung der Themen und der Aufstellung der Gegensätze. Da indess jene erste Seite überwiegend in der Ouvertüre zur Geltung kommt, so hat er auch darin seinen Meister an Beethoven gefunden.

Blicken wir jetzt noch einmal zurück auf den Verlauf, welchen die Richtung der Tonkunst in ihren Hauptvertretern während der letzten Periode bis zu dieser Zeit hin genommen, so sehen wir die tragische, heroische Oper in national-deutscher Weise durch Gluck zum Abschluss gebracht, die romantische und komische ebenso durch Mozart; die Instrumentalmusik war von Haydn durch die Symphonie in grossartigster Weise begründet, Mozart hatte diese Form mit grösserer Bedeutung der Themen und ihrer Durcharbeitung fortgeführt; noch aber fehlte dieser weltlichen Richtung der höchste Abschluss, der nur durch ein gänzliches Versenken der Anschauung in ein erhabenes Ideal zur Thatsache werden konnte. Beethoven war der Genius, der seinem ganzen Lebensprozesse nach zu dieser That ausersehen war. Je tiefer wir in die Betrachtung der Tonkunst eindringen, um so mehr sehen wir, dass der Geist derselben durchaus kein willkürlicher ist, dass auch er dem göttlichen Willen untergeordnet ist und dieser ihn in Weisheit lenkt. Ist uns diese Ueberzeugung schon bei Palästrina, bei der ersten Vergeistigung der Musik geworden, so müssen wir bei ihrer stufenweisen Entwickelung mehr und mehr darin befestigt werden und in dieser letzten Periode die göttliche Weisheit anstaunen, die selbst die Charaktere ihrer Werkzeuge für den hohen Beruf der Tonkunst so wunderbar erwählt, wie die kind-

liche Frömmigkeit eines Haydn, die geniale Weltlichkeit eines Mozart, die Insichgekehrtheit eines Beethoven. Wie in der Wahl der Werkzeuge, so leuchtet auch in der Wahl des Ortes die höhere Bestimmung hervor. Die Tonkunst wandert von Norden nach Süden, nach dem Norden zurück und abermals nach dem Süden. Dem Norden fällt die Aufgabe der Form, dem Süden die des Inhaltes zu. Hatten die Niederländer mit der Vollendung der contrapunktischen Kunst die damalige Form vollkommen erfüllt, so fiel den Italienern die Aufgabe zu, der Form den Geist einzuhauchen. Italien hat seiner Bestimmung genügt nnd der Norden Deutschlands, Händel mit seinen Hamburger Genossen und Bach gründen eine neue nationale Musik, aber die Form ist mehr darin das Erhabene, die höhere poetische, ideale Belebung des Inhaltes hat der Süden Deutschlands durch Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven zu vollziehen. Von dem letzten Meister haben wir diese Grossthat noch zu betrachten.

Ludwig van Beethoven war am 17. December 1770 zu Bonn geboren. Sein Vater, Tenorist an der dortigen kurfürstlichen Kapelle, ein Mann von rohem, tyrannischem Charakter, unterrichtete anfangs den Sohn, übergab ihn aber später dem Musikdirektor Pfeiffer und den Hoforganisten van der Eder und Neefe. Der Knabe machte so bedeutende Fortschritte, dass er bereits im 15. Jahre Organist bei der kurfürstlichen Kapelle wurde. 1786 kam er nach Wien, und als Mozart ihn hier einst über ein aufgegebenes Thema phantasiren hörte, rief er aus: „Gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ 1792 nahm Beethoven seinen dauernden Aufenthalt in Wien, zunächst um unter Haydn, den er schon früher in Bonn kennen gelernt, zu studiren. Hier wurde er bald der Liebling der vornehmen Kreise; der Fürst Carl Lychnowsky wurde sein Gönner und dessen Gemahlin Christiane sorgte „mit grossmütterlicher Liebe,“ wie Beethoven später erzählte, für ihn, „so dass sie ihn am liebsten mit einer Glasglocke bedeckt hätte, um ihn vor feindlicher Berührung zu schützen.“ Bald entsagte Beethoven dem Unterrichte Haydn's und wählte Albrechtsberger, einen tüchtigen Contrapunktisten, der auch eine Compositionslehre veröffentlichte, als Lehrer, unter dessen Leitung er mit allem Eifer studirte. 1795 gab er seine ersten Werke heraus, die drei dem Fürsten Lychnowsky gewidmeten Trios Op. 1. und die drei Klaviersonaten Op. 2., Joseph Haydn gewidmet. Seine künstlerische Thätigkeit ging ununterbrochen fort, er konnte kaum alle Bestellungen, die für Arbeiten an ihn gemacht wurden,

befriedigen. Leider begannen bald allerlei Schicksale den sonst heiteren Sinn des Meisters zu trüben; Neid und Scheelsucht suchten sein künstlerisches Verdienst zu verkleinern, dazu kam der Kummer, den ihm die Habsucht seiner Brüder Karl und Johann bereiteten, endlich der Anfang seines grenzenlosen Leidens, der Harthörigkeit, die später in vollkommene Taubheit ausartete. Bis 1800, in welchem Jahre sein Uebel begann, schrieb er mehrere Streichquartette, 2 Klavierconcerte, das Septett, das Quintett, die erste und zweite Symphonie u. s. w.; 1800 arbeitet er an dem Oratorium „Christus am Oelberge", das aber erst 1803 zur Aufführung gelangt, vollendet sein Violinconcert und seine drei bedeutendsten Klavierconcerte in C-moll, G-dur und Es-dur. 1802 finden wir ihn in so trüber, hypochondrischer Stimmung, dass er sein Testament schreibt und kaum fähig ist, zu schaffen. Von dieser Zeit an wurde Beethoven misstrauisch gegen Jeden, er schloss sich mehr und mehr ab, vertiefte sich in sein eigenes Innere. So unglücklich sich freilich dadurch sein Leben gestaltete, so verdankt ihm doch gerade durch jene geistige Beschaulichkeit die Tonkunst ihre erhabensten Werke. 1803 schrieb er seine grosse Sinfonia eroica, die eine neue grosse Epoche in seiner Entwickelung bezeichnet. Die nächsten beiden Jahre gehen fast über die Composition des „Fidelio" hin. Da aber diese Oper bei ihrer ersten Aufführung 1805 von dem meist aus französischen Soldaten bestehenden Publikum wenig günstig aufgenommen wurde, so entsagte er in Zukunft dem dramatischen Stile ganz. Die vierte, fünfte und sechste Symphonie erscheinen hintereinander bis 1808. 1809 erging an ihn ein Ruf des Königs von Westphalen als Kapellmeister mit einem Gehalte von 600 Dukaten. Seine Gönner Erzherzog Rudolph, Fürst Kinski und Fürst Lobkowitz suchten ihn durch ein Jahrgehalt von 4000 Gulden an Wien zu fesseln; leider schmolz diese Summe 1811 um ein Fünftel zusammen. Seine äusseren Lebensverhältnisse gestalteten sich zwar äusserlich immer günstiger, es wurden ihm ansehnliche Honorare gezahlt, Geschenke flossen ihm zu, aber seine Brüder bestahlen ihn fast immer darum oder schwindelten ihm unter allerlei Vorwänden namhafte Summen ab, so dass er oft in Verlegenheit gerieth und seine üble Stimmung beständig grösser wurde. Bis zum Jahre 1812 war Beethoven schon bis Op. 91 gekommen, Op. 92, seine siebente grosse (A-dur) Symphonie gab er 1813 heraus; ebenso seine Schlacht bei Vittoria. 1814 bestellte der Wiener Magistrat zur Feier des Congresses die Cantate: „Der glorreiche Augenblick" bei Beethoven; noch in dem-

selben Jahre fand ihre Aufführung statt. Kleinere Arbeiten füllten die Zeit bis 1819 aus, wo Beethoven (im Winter 18 $^{18}/_{19}$) seine grosse Missa solennis begann; sie war ursprünglich für die Installation des Erzherzogs Rudolph, seines Gönners, zum Erzbischofe von Olmütz bestimmt, die im Jahre 1820 stattfinden sollte, Beethoven beendigte sie aber erst 1822 im Sommer; inzwischen schrieb er besonders seine achte Symphonie, seine Klaviersonaten Op. 106, 109, 110 und 111. Vom November 1823 bis zum Februar 1824 arbeitet er an der neunten Symphonie, in der er die letzte Summa seiner Anschauungen, die aus einer gänzlichen Beschaulichkeit des Lebens hervorgegangen, niederlegte. Die Aufführung seiner beiden letzten Riesenwerke, der Messe und der neunten Symphonie, waren noch zwei glückliche Tage seines Lebens. Er starb 1827, den 26. März, unter dem Toben der Elemente; Blitz, Donner und Hagelschlag geleiteten seine Seele gen Himmel. —

Mehr als bei den andern Meistern der Instrumentalmusik können wir bei Beethoven den grossen Entwickelungsgang seines Talentes verfolgen; von seinen ersten Trio's an, in denen ihm Haydn, dann Mozart Vorbild sind, durch seine Emancipirung und vollständige Reife in der Sinfonia eroica hindurch bis zu seinem höchsten geistigen Aufschwung in der grossen Messe und der neunten Symphonie hin. Haydn schuf das Orchester in seiner naturgemässen Zusammenstellung, liess jedes der Instrumente so auftreten, wie die Natur desselben es erheischte, er steht innerhalb des Orchesters, lauscht jedem seine Eigenthümlichkeiten ab und erfindet instrumental. Mozart steht über der Orchestermasse, seine Erfindung geht aus höheren Quellen hervor, das Orchester muss sich ihm fügen, aber er verlangt nichts Uebermässiges von der Technik der Instrumente, er belebt nur den Geist des Orchesters, indem er seine Themen mehr aus der Tiefe des Gemüthes schöpft, ihnen eine ideale Bedeutung giebt. So fesselt Haydn's Musik durch die Naturwahrheit, ruft die Empfindung des Lieblichen, Angenehmen in dem Zuhörer hervor, Mozart's Musik greift in das Herz hinein, er fesselt auch durch Liebreiz, aber die Wahrheit seines Ausdruckes liegt in der Tiefe der Menschenbrust, und weil wir im Stande sind zu fühlen, was er in Tönen ausspricht, ziehen uns seine Schöpfungen mächtig an. Beethoven nimmt nicht allein die Empfindung, das Gefühl in Anspruch, er schreibt auch für den menschlichen Geist, darum sind seine Werke so häufig schwerer verständlich, weil die Wahrheit seiner Gedanken nicht bloss von Herz zu Herzen spricht, wie bei Mozart, er legt sie tiefer an, wir müssen eindringen in das

Verständniss des Ideales, das er aus höheren geistigen Regionen entlehnt, um den Zusammenhang, die Nothwendigkeit seiner Darstellung zu begreifen. Der neue Inhalt, welchen Beethoven der Instrumentalmusik giebt, erweitert auch die Ansprüche an die Technik der Instrumente. Dass Beethoven mit grosser Vorliebe für das Klavier schrieb, mag einerseits in der Bedeutung gelegen haben, die damals dieses Instrument zu erlangen begann, andererseits aber konnte er am leichtesten darauf verständlich sein, seiner Musik den schnellsten Eingang verschaffen. Den Geist des Klavierspieles hat Beethoven durch eine neue Technik auf eine Stufe seiner Entwickelung gebracht, zu einer Höhe erhoben, welche noch jetzt Wenige erklimmen. — In der Symphonie hat der Meister vor Allem das gewaltige Ringen seines Geistes niedergelegt; er schreitet stufenweise darinnen fort; sind die ersten beiden in C-Dur und D-Dur noch Anklänge an seine Vorgänger, so macht er sich in der Eroica von allen fremden Einflüssen frei; die grossartige Idee, die ihn hier beseelte, lässt ihn zu grossartigen Mitteln greifen; die überraschenden harmonischen und melodischen Combinationen, die oft das Ohr frappiren, können ebenso wenig unerhört sein, wie ausserordentliche ungewöhnliche Ereignisse in dem Leben eines Helden. Die Pastoralsymphonie ist eine geistige Schilderung der Natur und ihrer Stimmen; hören konnte er diese nicht mehr, an eine gewöhnliche Nachahmung war nicht zu denken. Hatte er dann in den übrigen grossen Symphonien stets einen idealen Hintergrund (das Thema der C-moll-Symphonie bezeichnete der Meister selbst mit den Worten: „So klopft das Schicksal an unsre Pforten“), so ist die neunte das erhabenste Zeugniss eines Geistes, der die höchste Staffel möglicher Erkenntniss durch unablässiges Ringen und Kämpfen erreicht, und nun in seiner Sprache diese endliche Erkenntniss offenbart. War sie nicht eine nothwendige Folge der erhabenen Richtung Beethovens? ihr wahrer geistiger Zusammenhang kann freilich nur denen offenbar werden, die sich selbst in die Anschauung des geistigen Lebens unsres Meisters vertiefen.

Die neunte Symphonie ist der wahre Schlussstein jener Musik, die mit dem Ambrosianischen Lobgesange ihre erste Lebensfähigkeit bewiesen. Mit Beethoven ist die eigentliche Aufgabe der Kunst erfüllt, der gerade Weg vollendet. So schliesst die dritte Hauptperiode der Musik.

Zwölfte Vorlesung.

Die Aufgabe der heutigen, letzten Vorlesung wird eine doppelte sein müssen, einmal, noch Manches, was vereinzelt oder im Anschluss an die grossen Meister der dritten Periode hervortritt, zu berichten; dann aber insbesondere die bedeutendsten Erscheinungen der neuesten Epoche seit 1830 den Hauptmomenten nach zu entwickeln. Je reicher hier der Stoff ist, um so kürzer werde ich ihn behandeln müssen, um meinem Plane gerecht zu werden.

Die geistliche Musik, die nur durch einige Schöpfungen der drei grossen Meister bedeutend hervortrat, hat im Allgemeinen während der dritten Periode geringe Pflege erfahren; fast sind nach Haydn, Mozart und Beethoven, von denen freilich Jeder im Gegensatze zu der alten italienischen Kirchenmusik den Charakter der geistlichen Musik in seiner Individualität erfasste (Haydn in kindlicher Frömmigkeit, Mozart in einer Religiosität, die mit Weltgeistlichkeit gepaart erscheint, Beethoven ganz rationalistisch), nur einige wenige Namen zu nennen, die an die Bedeutung der Kirchenmusik früherer Zeiten erinnern. In dem erhabenen Geiste der alten italienischen Schulen hat am Ende der dritten Periode unbestritten Cherubini das Grösseste geleistet. Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator Cherubini war 1760 zu Florenz geboren und starb 1842 als Direktor des Pariser Conservatoriums. Während er bis 1815 ausschliesslich für die Oper gearbeitet hatte, wandte er sich alsdann der Kirchenmusik zu und schuf in seinem Requiem und seinen Messen Werke, in denen zwar der moderne Geist schon unverkennbar waltet, die aber an Tiefe, Innigkeit und Schönheit des Ausdruckes die bedeutendsten älteren Schöpfungen seiner Landsleute erreichen. Für das deutsche Oratorium haben Bernhard Klein geboren 1794 zu Cöln, gestorben zu Berlin 1832, Friedrich Schneider und der noch lebende Carl Löwe das Grösseste geleistet.

Auf dem Gebiete der Oper herrschte regeres Leben und es sind zunächst die Nachahmer Mozart's zu nennen: Johann Rudolph Zumsteeg, geboren 1760, gestorben 1802, der aber mit seinen Opern „Pfauenfest“ und „Geisterinsel“ kein dauerndes Interesse zu erregen vermochte; ferner Peter von Winter, geboren 1755 zu Mannheim, gestorben zu München 1825, um Vieles bedeutender als Zumsteeg, schrieb 1795 und 1796 „das unterbrochene Opferfest,“ eine Oper, die noch auf vielen Bühnen gern gesehen wird. Joseph Weigl endlich, der zu Eisenstadt in Ungarn 1766 geboren war und als Vice-Kapellmeister zu Wien 1846

starb, war auf dem Gebiete der Oper und Operette ein thätiger Tonsetzer; sein Hauptwerk ist „die Schweizer Familie.“ Neben diesen dreien nenne ich nur noch Himmel als Vertreter der komischen Oper am Ende der Periode.

Mozart's Virtuosität im Klavierspiele habe ich in seiner Biographie erwähnt; seine Bedeutung als Lehrer und Gründer einer Pianoforteschule war ebenso gross, die Namen eines Hummel (1778—1837) und Moscheles, welche die Hauptvertreter dieser Schule sind, beweisen diese Bedeutung vollkommen. Bald nach Mozart traten Wölfl, Steibelt und später der als Lehrer so bedeutende Carl Czerny (1788—1857) auf. In pädagogischer Hinsicht zeichnen sich unter den Genannten Czerny und Moscheles, als Componist auch Steibelt aus. Hummel und Moscheles haben für die praktische Ausführung Concerte, Fantasien, Variationen u. s. w. von mehr als vorübergehender Bedeutung geschaffen. C. M. von Weber steht als Pianofortespieler und Componist mit dieser Schule gleichfalls in Beziehung. — Eine zweite Reihe von Virtuosen und Pianofortecomponisten schliesst sich an Muzio Clementi (1752—1832) an. Cramer (1771—1858), Berger, John Field, Dussek (1760—1812), Carl Mayer, Mendelssohn und Taubert sind aus dieser Schule hervorgegangen. Im Anschlusse an beide Schulen bildete sich in Paris durch Kalkbrenner, Herz und Hünten eine eigene Schule, in der aber nur Kalkbrenner wirklich hervorragend aufgetreten ist.

Während durch die Meisten jener auf dem Gebiete der Oper und der Pianofortevirtuosität genannten Männer das Alte wesentlich nur weitergeführt wird, macht sich in einigen bedeutenden deutschen Tonkünstern eine neue Richtung geltend, die als eine Uebergangsperiode für die neueste Hauptepoche zu betrachten ist. Mangel an Objectivität, eine beschränktere Weltanschauung hemmt die freiere Entfaltung der bedeutenden Talente dieser Männer und drängt sie gegen die universelle Weltanschauung eines Mozart und die tiefe geistige eines Beethoven in den Hintergrund. Spohr, Weber und Marschner sind diese Männer. Ihren Hauptwerken nach gehören sie noch ganz in die dritte Periode hinein, sie bereiten innerhalb derselben eine neue Epoche vor. Wird bei Spohr jene Einseitigkeit durch die beständig in seinen Werken waltende elegische weiche Stimmung hervorgerufen, so dass oft der grösseste Reichthum in der Stimmführung, die Fülle herrlicher Harmonien nicht im Stande ist, die Monotonie ewig chromatisch und enharmonisch fortschreitender Tonverbindungen zu verwischen,

giebt er überall nur seine subjective Anschauung wieder, so ist es bei Weber das Phantastisch-Dämonische und das Romantische des Jägerlebens, das seine Weltanschauung begrenzt, wiewohl er innerhalb dieser Sphären bei weitem objectiver ist und darum auch mit grösserem Erfolge wirkt als Spohr. Marschner ist in seiner Richtung als Nachahmer Weber's zu betrachten, hat diese aber in vieler Beziehung über Weber hinaus entwickelt; nicht selten übertrifft er sein Vorbild an lebenswahrer und lebensfrischer Charakteristik, wie sein „Vampyr" aus dem Jahre 1826 beweist. „Templer und Jüdin" und „Hans Heiling" sind nächst dem „Vampyr" seine bedeutendsten Werke. Marschner ist 1795 zu Zittau geboren und lebt noch als Hofkapellmeister in Hannover. — Spohr, der erst 1860 als Hofkapellmeister in Cassel gestorben ist, war 1783 zu Seesen im Braunschweigischen geboren. Er zeichnete sich zuerst als Violinvirtuose aus und machte als solcher Kunstreisen. 1813 ging er als Kapellmeister an das Theater an der Wien, schrieb hier 1814 seinen „Faust," 1820 erhält er den Ruf nach Cassel, dem Orte seiner Hauptthätigkeit, sowohl als Lehrer des Violinspieles und der Composition, wie auch als schaffender Künstler. Seine bedeutendsten Werke, Violinconcerte, die Symphonie „Weihe der Töne," seine Opern, besonders „Jessonda," sind hier nach und nach entstanden. — Carl Maria von Weber war 1786 zu Eutin in Holstein geboren, ein Schüler des berühmten Orgelspielers und Contrapunktisten Abbé Vogler, der wegen seiner Oper „Herrmann von Unna" u. a. auch als Operncomponist bekannt ist. Nach mannigfachen Kunstreisen als Pianofortevirtuos und verschiedenen Stellungen als Musikdirektor und Kapellmeister zu Breslau, Stuttgart und Prag sehen wir ihn seit 1817 als Hofkapellmeister in Dresden. 1820 schreibt er die Musik zu „Preciosa," 1821 den „Freischütz," die beide zuerst in Berlin aufgeführt wurden. Der „Freischütz" machte Webern zum populärsten Componisten; das melodische Element, das sich in dieser Oper besonders durch eine so verständliche Sprache geltend machte, nahm schnell alle Herzen für die Musik ein. 1822 und 1823 arbeitete er an der „Euryanthe," im Auftrage der Wiener Oper, und von 1824—1826 an seinem „Oberon," der von London aus bestellt war. Nachdem er 1825 die Bäder von Ems zur Herstellung seiner Gesundheit gebraucht, ging er im Februar 1826 nach London zur Aufführung des „Oberon," starb aber schon daselbst in der Nacht vom 4. auf den 5. Juni dieses Jahres.

An Weber, dessen Streben besonders dramatische Wir-

kung war und der zuerst zu diesem Zwecke die Blaseinstrumente gegenüber ihrem bisherigen bescheideneren Wirken in der Mozart'schen Oper zur höheren Geltung brachte, schliessen sich in der neuesten Periode Meyerbeer und Wagner freilich mit ganz von einander verschiedenen Tendenzen ihres Stiles an. Meyerbeer und Wagner sind nur insofern nach Weber zu nennen, als sie nach ihm die deutsche Oper in grossartigster Weise fortgeführt haben.

Ehe wir indess die grossen Leistungen dieser Männer besprechen, die merkwürdig genug beide der eigentlichen Instrumentalmusik ganz fremd geblieben sind, haben wir einen Blick auf die italienische und französische Oper aus den letzten 50 Jahren der dritten Periode zu werfen, da besonders Meyerbeer erst nach einer Betrachtung beider in seiner wahren Bedeutung erfasst werden kann. —

Ausser Piccini, den wir als den Nebenbuhler Gluck's in Paris kennen lernten, sind dessen Mitschüler in Neapel, Traetta und Sacchini zu nennen; Ciccio di Majo, Pascale Anfossi und Giuseppe Sarti sind als Muster seichter Schreibweise anzuführen. Mozart's Einfluss macht sich auch in Italien geltend und in Righini (1766 — 1812), der in Deutschland lebte, Ferdinand Paer (1774 — 1831), den Meistern der komischen Oper Cimarosa (1755—1801) und Paesiello (1741—1816), von dem der erstere „die heimliche Ehe," der letztere „die schöne Müllerin," zwei noch jetzt beliebte Opern schrieb, haben wir Männer, die noch eine Blüthezeit der italienischen Oper in einem edleren Stile herbeiführten. Die Namen Martin („Cosa rara"), Simon Mayer und Zingarelli bilden schon den Uebergang zu Giacomo Rossini, der freilich noch eine Glanzperiode der italienischen Oper bezeichnet, aber ganz dem Modegeschmacke der Italiener gehuldigt hat. Rossini ist 1792 zu Pesaro in der Romagna geboren und lebte anfangs in dürftigen Verhältnissen. Von 1812 bis 1829 hat er in ununterbrochener Thätigkeit eine grosse Zahl von Opern componirt. Seit jenem Jahre hat er aber aufgehört zu schreiben, wiewohl er bis heute noch unter den Lebenden ist. Das Glück hat ihn später mit grossen Gütern gesegnet, und ihn so für den Mangel in seiner Jugend reichlich entschädigt. Unter seinen vielen Opern brauche ich nur an seinen „Barbier von Sevilla" zu erinnern, der ihn in Italien zum gefeiertsten Componisten machte und selbst in Deutschland und Frankreich begeistert aufgenommen wurde. Ausser dem Barbier ist es nur noch die Oper „Tell," die den so berühmten Meister vor der Vergänglichkeit seiner Werke schützen kann. Man hat seiner Zeit für und

wider ihn vielfach gekämpft, die Zeit allein hat über seine Werke entschieden.

Hat Rossini auf Sinnenreiz und Ohrenkitzel freilich sein Hauptbestreben gerichtet, so geschah dies noch oft durch die lieblichsten Melodien; Frische und Lebenslust spricht aus seinen Rhythmen; manches Neue in Bezug auf Instrumentation hat er in die italienische Oper eingeführt, den Gesang aber wieder besonders auf Kehlfertigkeit basirt. Auf der einen Seite hat seine Oper Lebensfähigkeit, auf der andern Manier und muss darum bedeutenderen Werken weichen. Seine Nachfolger, Donizetti, Bellini, Mercadante und Verdi, um gleich von der neuesten italienischen Oper zu sprechen, haben die ganze Manier Rossini's, das Streben, das Publikum durch äusseren Reiz der Melodie zu fesseln; aber das bedeutende Talent Rossini's fehlt ihnen und so können ihre Werke nur momentane Bedeutung haben; das Einzige was an ihnen höchstens zu rühmen ist, mag die für den Sänger „dankbare“ Schreibweise sein.

Frankreich, das beständig ein höheres Streben in der Oper hatte, weist schon kurz vor Gluck's Auftreten eine Reihe von namhaften Tonkünstlern auf, die ich schon in der zehnten Vorlesung genannt habe. Diese erfanden die Operette und Gretry besonders zeichnete sich unter ihnen durch seinen „Richard Löwenherz“ aus. Nach Gluck wurde die Operette noch durch Nicolas d'Alaysac, einen Südfranzosen und Nicolo Isouard, einen Maltheser, gepflegt. Boieldieu, Catel, Berton haben, besonders der erste in seiner „weissen Dame“ u. a., im Fache der komischen Oper Bedeutendes geleistet. Nach Boieldieu hat Adam durch den „Postillon von Lonjumeau“ u. a. die komische Oper mit Erfolg gepflegt. Im Gegensatze zu diesen Bestrebungen auf dem Gebiete der kleineren Oper stehen Salieri, Cherubini, Spontini, Mehul als Vertreter der heroischen grossen Oper, denen besonders Gluck ein Vorbild gewesen. Von Salieri (1750—1828) habe ich dies bereits erwähnt. Cherubini erlangte besonders seit 1788, wo er mit der Oper „Demophoon“ zu Paris auftrat, bedeutenden Ruf als dramatischer Tonsetzer. Seine „Lodoiska“ (1791) und der „Wasserträger“ (1800) haben ihn auf den Gipfel des Ruhmes gebracht, die letztere Oper ist noch in Deutschland allgemein beliebt. Spontini (1784—1851) hat seine grössesten Werke „Vestalin“ 1807, „Ferdinand Cortez“ 1809, und „Olympia“ in Paris geschrieben. Die später in seiner Stellung als Berliner Kapellmeister componirten Opern „Nurmahal,“ „Alcidor“ und „Agnes von Hohenstaufen,‘ hielten sich nicht mehr auf der früheren Höhe. Etienne Méhul (1763—1817) hat in sei-

nem „Joseph von Egypten“ ein Werk ächt deutschen Geistes, das Lobe so treffend „eine wahre Kirchenmusik“ nennt, hinterlassen. Herold, dessen Oper „Zampa“ allgemein bekannt ist, Halevy, der durch „die Jüdin“ auch in Deutschland eingebürgert ist, und besonders Auber durch „die Stumme von Portici“ haben bis in die neueste Periode hinein die französische grosse Oper gepflegt. Durch Meyerbeer (geboren 1791, den 5. September zu Berlin) wurden die früheren Bestrebungen energisch zusammengefasst und so entstanden seine grossen Opern „Robert der Teufel,“ „die Hugenotten,“ seine beiden grössesten Werke, denen später „der Prophet“ und „der Nordstern“ folgte. Meyerbeer, der schon als 9jähriger Knabe ein bedeutender Klavierspieler war, verbindet mit seinem ausserordentlichen Talente ein ebenso scharfes Urtheil als feinen Geschmack. In Deutschland unter dem Abbé Vogler gebildet, ging er nach Italien, wo Rossini, der vergötterte Heros der italienischen Oper, sein Vorbild wurde. Von 1817 errang er hier zuerst durch „Romilda e Costanza,“ zuletzt durch den „Crociato“ die glänzendsten Erfolge. 1825 ist er wieder in seinem Vaterlande, arbeitet an dem Stile der grossen Oper, die in ihrer Weise seine Schöpfung ist und eine neue Epoche in der Geschichte der Oper bezeichnet. Nachdem er die Schulen der Italiener und Franzosen durchgeprüft hatte, erkannte er, dass das Publikum mehr als blosse musikalische Wirkung von der Oper verlangte; auch die äussere Ausstattung, Glanz und Pracht, Ueberraschendes in der Instrumentation, müssen bedeutend wirken. In diesem Sinne schuf er den Stil seiner grossen Oper, zu denen ihm Scribe den Text dichtete. Seine letzte Oper „Dinorah“ gehört dem ganz entgegengesetzten Gebiete des Naiv-Komischen an. — Neben Meyerbeer's Opern machen sich die Werke einer grossen Zahl von Operncomponisten geltend, ohne gerade eine neue Epoche zu bezeichnen, es sind dies Opern von Gläser, Lindpaintner, Lortzing, Reissiger, Dorn, Flotow, Hiller, Kalliwoda, Franz und Vincenz Lachner, Nicolai, Taubert u. A. — Mit besonderer Genugthuung darf die Geschichte der Oper berichten, dass auch Männer der höchsten Stände sie gepflegt haben. Herzog Ernst zu Coburg-Gotha hat mehrere Opern, darunter besonders „Cassilda“ und „Diana von Solanges“ geschrieben, die sich grossen Beifalls erfreuten; ebenso ist die Oper „Christine“ des Grafen Redern zu Berlin gleichfalls ein Zeugniss ernster Studien, das um so mehr in der Geschichte der Musik einen Platz finden muss, je seltener die Tonkunst in jenen Ständen bis zur Produktionsfähigkeit heimisch ist.

Mit Richard Wagner endlich, am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, beginnt die neueste grosse Epoche der Oper. Wagner's Streben geht hauptsächlich dahin, die Oper zu einer nationalen deutschen Oper zu machen und zwar in einer Weise, dass die Musik, wie dies Gluck anstrebte, eine Interpretation des dramatischen Textes sein sollte. Wie Gluck aus der griechischen Mythe, so nimmt Wagner seine Stoffe aus der deutschen Mythe, er ist selbst der Dichter seiner Operntexte. Gewiss ist diese Idee Wagner's eine durchaus richtige, den erhabensten nationalen Stoff zu wählen, die Oper von allen Concessionen von Neuem zu befreien, die trotz Gluck wieder den Sängern gemacht worden sind, endlich die Musik nur zum Ausdrucke des Textes als eine Steigerung der Rede anzuwenden, doch müssen wir es der Zeit überlassen, ob gerade die Art, wie Wagner jene Ideen verwirklicht, die berechtigte ist. Für die Instrumentation ist Wagner von grosser Bedeutung, er hat sowohl die Blaseinstrumente noch in gesteigerterer Wirkung als Meyerbeer angewendet, als auch den Violinen neue Effekte gegeben. Sein „Tannhäuser“ wurde 1844 in Dresden und „Lohengrin“ 1850 in Weimar zuerst aufgeführt. Neue grosse Werke, an denen der Meister arbeitet und die wir mit Spannung erwarten, werden uns gewiss Manches in seinem Streben in ein helles Licht setzen. Als Schriftsteller hat Wagner in verschiedenen Werken seine Idee den vielfachen Angriffen gegenüber vertheidigt, das bedeutendste und bekannteste ist die in der ersten Vorlesung genannte „Oper und Drama,“ die übrigen drei sind: „Kunst und Revolution“ (Leipzig 1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (Leipzig 1850), „Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde.“ Eigentliche Nachahmer Wagner's, die wenigstens Ebenbürtiges geschaffen hätten, sind bis jetzt noch nicht erstanden, wenigstens haben ihre Werke noch keinen Namen errungen. Wagner ist somit der Grenzstein der deutschen Operentwickelung.

Die zweite bedeutende Richtung der weltlichen Musik, die Instrumentalmusik hat in der Periode seit 1830 eine bedeutende Pflege gefunden. Mendelssohn und Robert Schumann sind die Meister dieser Richtung; beide schliessen sich an Franz Schubert (1797—1828) an, dessen Leben zwar noch ganz in die letzten Jahrzehende der dritten Periode fällt, der aber in jeder Beziehung schon als der Schöpfer einer neuen Epoche angesehen werden darf. Vor Allem ist es das Lied, das Schubert zu einer eigenen neuen Bedeutung erhebt. War früher das Lied nur eine Melodie,

welcher die Begleitung durchaus nebensächlich hinzugefügt war, (wie zuletzt noch die Lieder Reichardt's und Zelter's) und hat auch Beethoven den Gesang des Liedes dramatischer aufgefasst und der Begleitung eine höhere Bedeutung gegeben, so war doch noch keineswegs ein Verhältniss der beiden Faktoren des Liedes, des Gesanges und der Begleitung, festgestellt. Schubert fasst den Kern des Liedes als Ein Moment auf und prägt diesen Gesammtausdruck, diese Gesammtstimmung in der Begleitung aus; so gewinnt er ein einheitliches Fundament, auf dem er die einzelnen Strophen der Melodie architektonisch gegliedert, als Ausdruck der einzelnen lyrischen Momente, errichten kann. Die grosse Zahl der Lieder Schubert's beweisen, wie gross die Fähigkeit dieses Meisters war, die verschiedensten lyrischen Stimmungen richtig zu erfassen und treffend wieder zu geben. Wie er in dieser Hinsicht zu den grossen Meistern, von Bach und Händel bis Beethoven hin, zu stellen ist, bezeichnet Reissmann in der Schrift „von Bach bis Wagner“ vortrefflich, indem er sagt: „Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven sollten erst die Leiden und Freuden der gesammten Menschheit austönen, ehe das Einzelsubject sich in seiner lyrischen Isolirung empfinden lernte, und der Meister, der die Tonkunst naeh dieser Seite hin zu erweitern begann, war Franz Schubert.“ So kurz das Leben dieses bedeutenden Tonkünstlers war (nur 31 Jahre hat er gelebt, und es waren dies Jahre der grössesten Sorgen um das tägliche Brot), so reich ist er nicht bloss an Lieder-, sondern auch an Instrumentalwerken; jene sind längst, zuerst insbesondere durch die geistvollen Liszt'schen Uebetragungen allgemein bekannt und als die vortrefflichsten anerkannt, diese sind meist durch Robert Schumann zur Geltung gebracht, aber noch lange nicht genug allgemein geworden. Wenn nicht unbedingt durch seine Instrumentalwerke, so ist er durch sein Lied ein Meister ersten Ranges und Schöpfer einer neuen Richtung geworden. Freilich ist gerade der Vorzug der subjectiven Auffassung, in der auch Mendelssohn und Schumann die Tonkuust weitergeführt haben, dasjenige, was die Instrumentalmusik Schubert's nicht zu so erhabener Bedeutung gelangen liess, wie bei Beethoven; Schubert wird bei aller Grösse, bei aller Originalität der Erfindung, bei aller eigenthümlichen rhythmischen Anlage oft monoton, und dies entsteht aus dem Mangel objectiver Durchführung, die eben nur möglich ist, wenn der Componist ein grossartiges Bild seiner Phantasie vorschweben lässt; daher besitzen die grösseren Instrumentalwerke zwar eine Fülle der herrlichsten, innigsten, lieblichsten musikalischen Sätze, die mit fein-

sinniger Hand aneinander gewebt sind, der Charakter des Einheitlichgrossartigen aber fehlt ihnen. Derselbe Mangel an objectiver Anschauung macht sich auch in Schubert's Ballade geltend; er giebt grossartige Musikstücke, verfehlt aber den Ton der Objectivität, welchen die epische Poesie verlangt. Die Ballade in ihrer Eigenthümlichkeit, wie wir sie besitzen, ist eine Schöpfung C. Löwe's, dessen ich schon im Anfange der Vorlesung erwähnte.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem nur wenige Jahre mehr zum Schaffen beschieden waren als dem vorigen Meister, (er ist 1809 am 3. Februar zu Berlin geboren und den 3. November 1847 zu Leipzig gestorben), lebte doch in weit glücklicheren Verhältnissen als dieser, so dass er von Jugend auf den sorgfältigsten wissenschaftlichen und Musikunterricht geniessen konnte. Der Direktor der Singakademie, Zelter, unterwies ihn in der Composition, Berger und später 1824 Moscheles im Klavierspiele. 1827 schon schrieb er die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum," sein populärstes grösseres Orchesterwerk, in dem er gleich mit Bestimmtheit die Richtung bezeichnet, die er beständig verfolgt hat. In London trat er wiederholentlich mit Compositionen und als Virtuose auf, und ist seitdem ein Liebling der Engländer geworden; inzwischen besuchte er Paris und Neapel. 1833 bis 1835 ist er städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, von da bis 1843 und von 1845 bis 1847 wirkt er als Director der Gewandhausconcerte und als Lehrer am Conservatorium in Leipzig. 1843 war er von Friedrich Wilhelm IV. zum Generalkirchenmusikdirektor ernannt und mit der Leitung des Domchors und der Symphonie-Soiréen betraut. Mendelssohn war in allen Zweigen seines Wirkens von höchstem Einflusse; eine grosse Zahl tüchtiger Tonkünstler hat sich unter seiner Leitung gebildet, von denen freilich keiner die Bedeutung des Meisters erreicht hat. Als Componist ist Mendelssohn ganz den Bahnen Schubert's gefolgt, hat aber das Phantastische schon in seinem ersten bedeutenden Werke zu einer bestimmteren Form gebracht als Schubert, und wenn er im Liede nicht dessen Grösse erreicht, obwohl er auch hierin im Schubert'schen Geiste gearbeitet hat, so übertrifft er ihn an Präcision und orchestraler Gestaltung in den Symphonien und Ouvertüren, indem er zwar ebenso subjectiv in seiner Grundanschauung ist, der Subjectivität aber einen realen Ausdruck giebt. An Feinheit und Gewandtheit im Gebrauche des technischen Materiales steht er mit Schubert vollkommen auf gleicher Stufe, und nur dadurch entschädigt er für die oft übertriebene Lyrik, die theilweise als Manier bei ihm erscheint. Am gross-

artigsten erscheint Mendelssohn in seinen Oratorien „Paulus“ (1836) und „Elias“ (1844), von denen das erstere das bedeutendste Werk der Neuzeit auf diesem Gebiete ist. Das religiöse Element, das dem Meister so eigen war, bringt er in diesen und kleineren geistlichen Compositionen zum Ausdrucke; er giebt uns darin sein eigenes Innere wieder.

So bilden einerseits die phantastische Welt der Elfen und Kobolde, der wir in allen Scherzos und vielen Allegros des Meisters begegnen, andererseits eine tiefe Religiosität die Grundzüge des Mendelssohn'schen Stiles; immer waltet eine Phantasie, die sich in der subjectiven Anschauung des Meisters geltend macht. Einzig steht Mendelssohn da in seiner Musik zur antiken Tragödie, zur Antigone und Oedipus auf Kolonos, die er auf Veranlassung Friedrich Wilhelm IV. schrieb.

Hat Robert Schumann (am 7. Juli 1810 zu Zwickau geboren und am 29. Juli 1856 als städtischer Musikdirektor zu Düsseldorf nach dreijährigen Qualen des Irrsinns gestorben) in seinen Werken gleich Mendelssohn und Schubert vor Allem der Phantasie die Herrschaft seines Stiles anvertraut, und giebt er uns diese Phantasie als ein Produkt seiner subjectiven Anschauung, so sind doch die Bedingungen, unter denen er beide arbeiten lässt, ebenso abweichend von der Art der anderen Meister, als die Macht seiner Phantasie unendlich reicher und tiefer ist als bei jenen. Ein anderer Unterschied zwischen Schumann und jenen beiden Meistern ist noch der, dass wir eigentlich keine Fortentwickelung in den Werken dieser erkennen, dass beide vielmehr ihren Kunstprinzipien nach von Anfang bis Ende auf derselben Grundlage gearbeitet haben, Schubert tritt mit seinen ersten Liedern gleich mit dem bestimmten Bewusstsein seiner Auffassung hervor, Mendelssohn ist dem Charakter seiner Sommernachtstraumouvertüre nie ungetreu geworden, Schumann macht einen bestimmten Entwickelungsprozess durch wie Beethoven. In seiner ersten Periode ergreift seine reiche Phantasie Bilder der realen, dann der idealen Welt, kleidet sie in Töne und giebt so ein musikalisches Bild, eine Tonmalerei, die freilich unter der subjectiven Auffassung des Meisters nicht bloss ein äusseres Nachahmen des Realen, sondern eine Wiedergabe desselben unter einer höheren Anschauung, unter geläuterten Kunstprincipien ist. Mehr und mehr gewinnt diese höhere Anschauung die Herrschaft in seinen Werken, er wird objectiver; in der B-dur-Symphonie, seiner ersten Symphonie, bringt er diesen Fortschritt seiner Entwickelung am Klarsten zur Geltung; in ähn-

lichem Geiste wirken das Quartett und Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente. Der grösseste Theil seiner Lieder ist von dem höchsten Schwunge der Phantasie getragen, der Ausdruck derselben, je mehr er der Subjectivität des Meisters zusagt, um so wahrer und tiefer empfunden, wie denn überhaupt das lyrische Element Schumann's glücklichstes Feld ist; dennoch ist er in der Ballade über Schubert hinausgegangen, er versteht sich objectiv zu halten. Seine Balladen sind poetischer als Löwe's, der sonst den gesunden, kräftigen, lebenswahren Ton dieser Gedichtgattung am richtigsten getroffen. Bedeutend ist Schumann endlich in seinen grösseren Gesangswerken, wie in seinem „Paradies und Peri" und dem minder hervorragenden „die Pilgerfahrt der Rose." Die Musik zu „Manfred" von Byron und zu dem zweiten Theile des Göthe'schen „Faust," bezeichnet Schumann's letzte Periode, in der seine Phantasie sich nach und nach in Mystik verliert; seine Klarheit schwindet mehr und mehr, er rückt dem Stadium näher, wo der Irrsinn Geist und Phantasie umnachtet. Die polyphone Satzweise, die Schumann eigenthümlich ist, hängt, ebenso wie die Unruhe, die seine Werke hier und da athmen, mit dem wunderbaren Spiele seiner Phantasie zusammen; je weniger er im Stande ist, diese zu concentriren, desto weniger Halt haben die Formen, desto zügelloser sind die Rhythmen, je höhere Bilder aber seine Phantasie verfolgt, um so gewaltiger, um so vieltönender soll die Sprache sein; sie findet in der Polyphonie das Mittel ihres Ausdruckes. Schumann's dramatische Poesie (er hat nur Eine Oper, „Genoveva," geschrieben) leidet besonders an jenem Mangel der Unruhe in der Phantasie, vermöge der er den festen objectiven Standpunkt seinen Charakteren gegenüber nicht gewinnen konnte.

Im Anschlusse an Schumann nenne ich den Schöpfer einer durch und durch originellen Pianofortemusik Friedrich Chopin (1809—1849, dem Liszt in einer Schrift gleiches Namens ein Denkmal gesetzt. Chopin ist eigentlich Pole, und der lebhafte südlich-unruhige Charakter, welcher den Polen zum „Français du Nord" gemacht, einerseits, andererseits die schwärmerische Sentimentalität, die Klage verlorener Freiheit, die fast in Weltschmerz ausartet, sind die beiden Hauptelemente Chopin'schen Geistes; mit einer ebenso originellen als bedeutenden Technik, dem edelsten, feinsten Geschmacke giebt der Meister diesem Geiste den Ausdruck; sein Stil hat auf Schumann in der ersten Zeit mächtigen Einfluss geübt. Hat Chopin durch die eigene Welt seiner Piano-

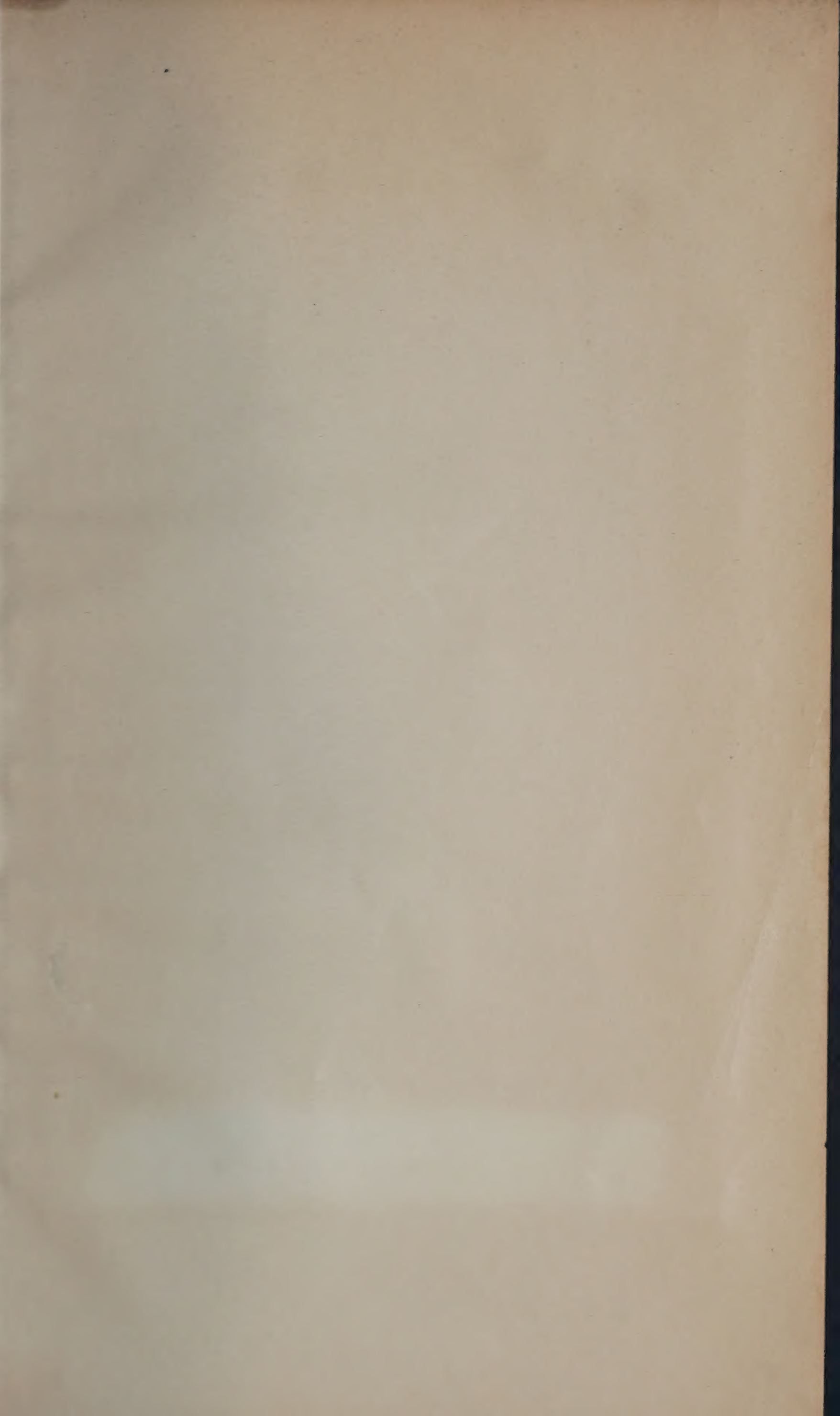
fortemusik eine eigene, feine Technik gegründet, so hat Liszt im anderen Sinne, im Ausdrucke des Gewaltigen, Grandiosen eine neue orchestrale Klaviertechnik geschaffen. Er ist selbst der bedeutendste Virtuose seiner Zeit, der Stifter einer Schule dieser Richtung geworden, die neben der älteren sich mit grossem Ansehen behauptet. Wie Liszt ein bedeutender Schöpfer von Klavierwerken ist, die im Stande sind, seiner Richtung Ausdruck zu geben, so hat er sich auch im gewaltigen und grossartigen Sinne, in welchem ihm der bedeutende Franzose Hector Berlioz, der seinem Streben und seiner Musik nach ein Deutscher ist, vorgearbeitet hat, der instrumentalen Composition hingegeben; er hat sich dem „denkenden“ Musiker Schumann angeschlossen. Das Neue, was Liszt gewollt, liegt in der Beseitigung der traditionellen Form der Symphonie; seine „symphonischen Dichtungen“ sollen in einem grossen Gemälde grossartige Bilder musikalisch interpretiren; ebenso verhält es sich mit seiner Klaviersonate in Einem Satze. Die Zeit muss auch hier über den Componisten Liszt richten, wie sie über den Virtuosen zu seinem höchsten Ruhme entschieden hat. Vertritt so Liszt im Instrumentalen eine neue Richtung, so dürfte dies im Vocalen, freilich mit einiger Einschränkung, von Robert Franz in Halle behauptet werden; seine Lieder sind allgemein bekannt und zum Theil schon beliebt. An jüngeren strebenden Tonkünstlern fehlt es auch der Gegenwart nicht, die Geschichte ist aber bis jetzt durchaus nicht berechtigt, über die Werke derselben zu urtheilen, noch stehen diese unter dem Urtheile der Kritik.

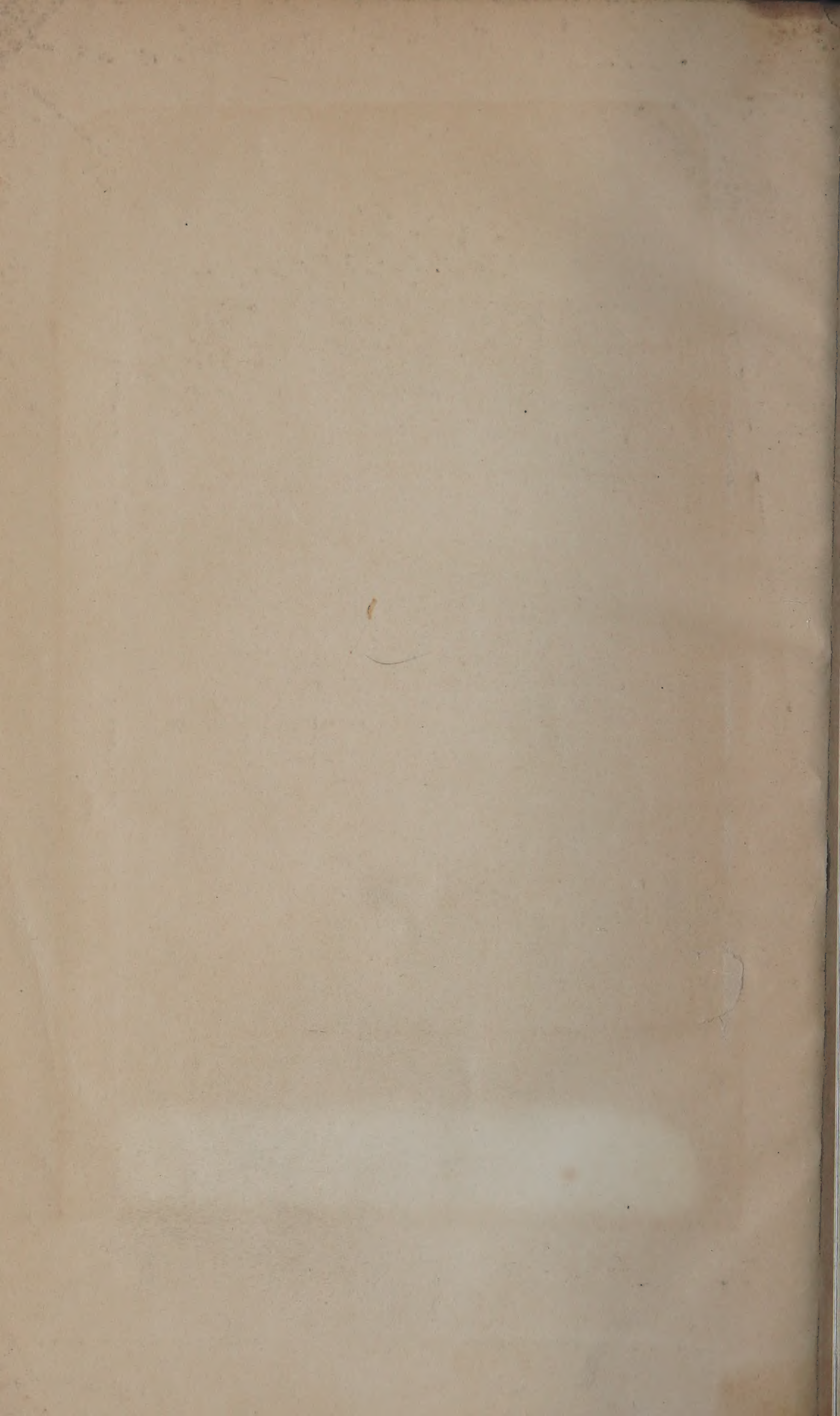
Ich schliesse hiermit die kurze Darstellung der Hauptmomente aus der Geschichte der Tonkunst, die ich mich bemüht habe, Ihnen in diesen Vorträgen zu geben. Sollten Sie ein klares Bild von der historischen Entwickelung der edlen Kunst erlangt haben, so würde ich darin eine Anerkennung meines Strebens finden. Mit dem aufrichtigsten Danke für Ihre freundliche Theilnahme scheide ich von Ihnen.

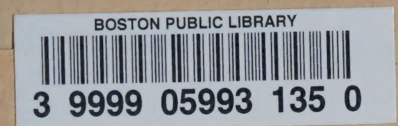
Druck von C. Guthschmidt & Co. in Berlin.











Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

